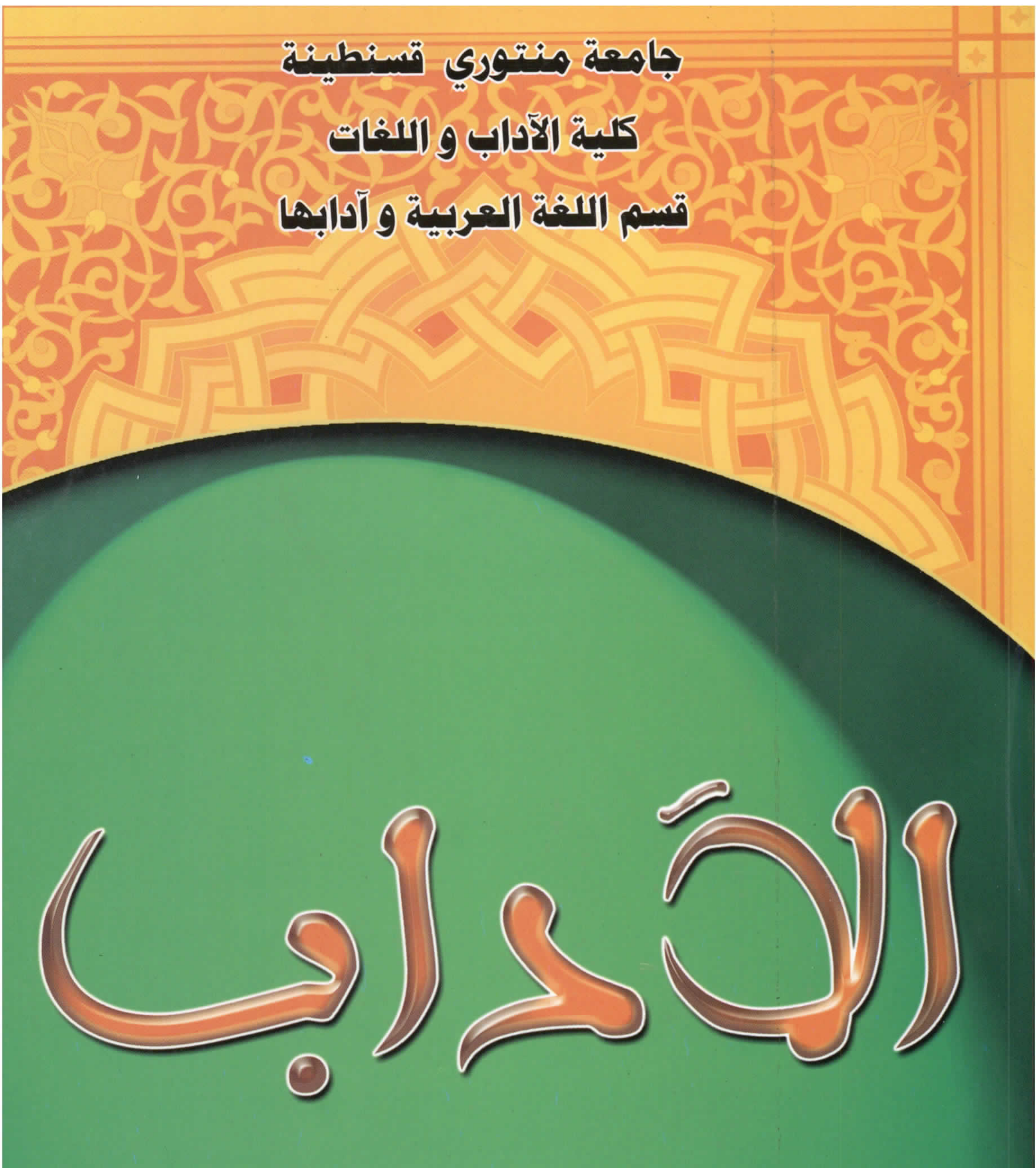
جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب و اللغات
قسم اللغة العربية و آدابها



الآداب

مجلة علمية متخصصة و محكمة
تصدر عن قسم اللغة العربية و آدابها

العدد 09 السنة 1429 هـ 2008م

ISSN 1111- 4908

جامعة منتوري قسنطينة
كلية الآداب و اللغــــات
قسم اللغة العربية وآدابها

الآداب

مجلة علمية متخصصة ومحكمة
تصدر عن قسم اللغة العربية و آدابها
العدد 09 السنة 1429 هـ 2008 م

ISSN 1111-4908

الآداب

مجلة علمية متخصصة محكمة تهتم بنشر الدراسات و البحوث الأصلية.

قواعد النشر بالمجلة:

تقبل المجلة للنشر الدراسات و البحوث المتخصصة وفقا للقواعد التالية:

1. أن يكون البحث جديدا و لم يسبق نشره.
2. أن يتبع البحث الأسس العلمية المتعارف عليها في عملية التوثيق بالإحالة إلى المصادر والمراجع في الهوامش.
3. المواد المقدمة للنشر ينبغي أن تكون ضمن 20 صفحة على الأكثر ومطبوعة على الحاسوب(الكمبيوتر) و على ورق A4 أي 29.7 X 21 سم.
4. تخضع المواد المقدمة للنشر للتحكيم السري.
5. البحوث و الدراسات التي يقترح المحكمون إجراء تعديلات أو إضافات إليها تعاد إلى أصحابها لإجراء التعديلات المطلوبة قبل نشرها.
6. البحوث المقدمة إلى المجلة لا تعاد إلى أصحابها نشرت أم لم تنشر.
7. الدراسات التي تنشرها المجلة تعبر عن آراء أصحابها وحدهم.

ترسل البحوث والدراسات باسم: رئيس التحرير على العنوان الآتي:

مجلة الآداب قسم اللغة العربية و آدابها كلية الآداب واللغات

جامعة منتوري قسنطينة.25000 الجزائر.

هـــ/فاكس :0021331818804

بسم الله الرحمن الرحيم

تقديم

مرة أخرى ، تحول الشواغل الملحة والصوارف الطارئة دون أن نكون في الموعد المضروب مع قراء مجلتنا . ولكن عزيمتنا على متابعة السير في الطريق الذي سلكناه منذ إطلالتنا الأولى ، شدت من أزرنا وجعلتنا نتجاوز كل المعوقات ، وها نحن نقدم لمتابعي مسيرة مجلة " الآداب " عددها التاسع ثريا وحافلا ببحوث علمية تشمل مختلف جوانب الدرس اللغوي والأدبي . والمتصفح لمحتويات هذا العدد ، يتأكد ، كما هو معهود في الأعداد السابقة ، أن اهتمامنا لم ينحصر في مجال معين ، ولم يقتصر على تخصص دون آخر ، فثمة وقفة مع زوايا من تراثنا القديم سلطت الضوء على ظاهرة الشوق والحنين إلى البقاع المقدسة في الأدب الأندلسي والمغربي ، وهي ظاهرة لا تُقرأ في دلالاتها الروحية فحسب ، بل تعكس آصرة القربى غير المنفصمة التي تربط الأمة مشرقا ومغربا ، تلك الأمة التي ما فتئت تخط صفحات مشرقة من تاريخها بمداد من دماء شهدائها الزكي الذين أبلوا البلاء الحسن واستبسلوا في الذود عن حياض الشرف والذب عن بيضة العزة ، وذلك ما نلقاه ماثلا للعيان بقدر كبير من الألمعية واللغة الرصينة في بحث مأساة شاعر ومحنة فارس .

إن ما نوليه من عناية للتراث الأدبي القديم بوصفه الركيزة التي ينطلق منها كل مسعى لبناء حاضر مشرق ومستقبل واعد ، هو الذي يحفزنا للاهتمام بكل مسعى للتجديد ومواكبة ركب النهضة والانبعاث الحضاري . ولعل الباحثين ، في حركة تجديد الشعر العربي ، وخاصة منهم الباحثين من إخواننا في المشرق العربي ، سيكتشفون ، في بحث " هل كان رمضان حمود ثورة يتيمة " أن الدعوة إلى ما نُعت بشعر التفعيلة تزامنت في المشرق والمغرب ، وأن الشاعر الجزائري رمضان حمود حمل رايتها منذ عهد مبكر ، في مفتتح القرن المنصرم . والحرص على إحكام روابط التعارف بين المشرق والمغرب ، مضافا إليه مواكبة الجديد الذي أومأنا إلى أنه من ثوابت خط مجلتنا ، هو ما حدا بنا إلى إدراج بحث آخر ينطلق من مفهوم السرد ، متخذا من مدونة تراثية ، هي " ألف ليلة وليلة " أرضية يرتكز عليها في تجلية ذلك المفهوم .

وإذا كنا في عدد سابق قد يممنا وجهنا شطر مفهوم التناص (وهو مفهوم جديد أيضا) مستكنهين حقيقة علاقته بالتلاص ، فقد ارتأينا المضي قدما في تعميق هذا المفهوم وتتبع تجلياته في الخطاب النقدي المعاصر .

ولم يكن حظ اللغة في عددنا هذا ضئيلا ، على النقيض من سابقه ، إذ ارتادت بحوث عديدة آفاقا واسعة في الدرس اللغوي ، قديمه وحديثه ، ففي القديم حرص باحث على إعمال النظر في مكانية لهجات الاحتجاج عند النحاة ، كما حرص آخر على تجلية قضية نحوية دقيقة عن طريق التعرف على موقفهم من توسط الخبر بين الفعل الناسخ واسمه في باب " كان وأخواتها " . وافتكت الدراسات المعجمية نصيبها ، في ما قدمه لنا باحث ثالث من تعريف بمعجم " المصباح المنير " ومكانته في اللغة العربية . وإلى جانب النحو والمعجمية، حضرت البلاغة وجمالياتها منظورا إليها من رؤى جديدة ، كما لا يخطئ البصر التنبه لها لدى توقفه عند ما حواه البحث الموسوم بـ " جمالية التناسبات الصوتية في التراث البلاغي " . على أن التجديد في البحوث اللغوية ، تمثل ، خير ما تمثل ، في البحث المتصل بالدرس الأسلوبي الذي اتخذ وجهة تطبيقية يقل وجودها في مثل هذه الدراسات . ذلك أن تلك الدراسات يطغى عليها - في الغالب - الجانب التنظيري التجريدي الذي يعيي أصحابه من الدارسين العرب، في أحايين كثير ، تنزيله على نصوص مختلفة . وقد تخير صاحب البحث مدونة سردية ذاع صيتها واحتفى بها النقد العربي منذ صدورها ، نعني رواية عرس الزين الذي ارتحل عنا إلى عالم الأبدية مبدعها الطيب صالح ، منذ أيام معدودات ، ونحسب أن مسعى صاحب البحث ربما كان كفيلا بتمكيننا ، ولو جزئيا ، من تلمس إمكان تطبيق الأسلوبية على هذا الجنس الأدبي ، وما يكتنف ذلك من محاذير ومزالق ، ومدى جدوى ما يسفر عنه من نتائج مؤدية إلى مزيد من الإحاطة بالخطاب الأدبي .

وخلاصةً ، نؤكد لقراء مجلتنا ، حرصنا المتواصل ، على تقديم الرصين المفيد من ثمرات فكر الباحثين ، الشاملة لكل مجالات الدرس اللغوي والأدبي ، غير مشترطين سوى الالتزام بمتطلبات المنهجية والصرامة الأكاديمية ، آملين أن نتمكن من استدراك التأخر المسجل في دورية المجلة ، منذ العدد السابق ، باذلين ما نملك من جهد ، من أجل صدور العدد الجديد ، في أجل قريب ، إن شاء الله .

والله ولي التوفيق .

رئيس التحرير

أ . د . حسن كاتب

مأساة شاعـــــر

ومحنـــــة فارس

د/ أحمد فليح

أستاذ مشارك

رئيس قسم اللغة العربية

جامعة جرش/ الأردن

تقدمة:

الحمد لله، ولا قوة إلا بالله، والصلاة والسلام على رسول الله، النبي العربي الأمين، محمد بن عبد الله، أما بعد؛

فهذه قراءة، ومقاربة شاعر جاهلي فارس شجاع، كريم معطاء، أخنى عليه ريب المنون، وصروف الدهر، واخترمه سيف القضاء، فكان قدره مقدوراً أن يصير إلى ما صار إليه، جل الفرسان الشجعان، والقادة الزعماء الكرماء، فالموت يعتام الكرام أبداً، والسيل حرب للمكان العالي، وأفاضل الناس أغراض لدى الزمن.

الشاعر الفارس، شيخ القبيلة، ورأسها المجد، والكريم الوصول، هو صخر بن عمرو بن الشريد أخو الخنساء، ظلت ترثيه حيناً من الدهر، وتتفجع عليه، أسىً ولوعة، تتفطر لها القلوب.

كان صخر من عترة عربية كريمة، ومن أرومة خيرة فاضلة، يعترف بها الناس، قال ابن قتيبة:

وكان والد صخر يأخذ بيدي ابنيه صخر ومعاوية، ويقول أنا أبو خيري مضر، فتعترف له العرب بذلك.

وكان فارس بني سليم قالت الخنساء[1]:

بني سليم ألا تبكون فارسكـــم   خلي عليكم أموراً ذات أمراس[2]

وساد عشيرته منذ صباه:

رفيع العماد طويـــل النجـــاد   ســـــاد عــــــشيرته أمـــــردا[3]

وكان جواداً وصولاً، كريماً فضولاً، ولا سيما وصله لزوج أخته الخنـــساء الذي كان مبذراً متلافاً، قاسم صخر أخته الخنساء ماله ثلاث مرات في دهره، وفي المرة الأخيرة، طلبت إليه زوجه ألا يمنحه من خيار ماله، فغضب صخر وقال:

والله لا أمنـــحهـــا شرارهـــا   ولو هلكت مزقت خمارهـــا

وجعلـــت مـــن شعـــر صـــدارهـــــا[4]

وتذكر الخنساء أن ذاك دعاها إلى أن لبست الصدار هذا حين هلك.

وقالت الخنساء في كرمه:

وإن صخراً لحامينا وسيدنا | **وإن صخراً إذا نشتو لمنحار**
أغر أبلج تأتم الهداة به | **كأنه علم في رأسه نار**

ومن أجمل ما قالته في عفته:

لم تلفه جارة يمشي بساحتها | **لريبة حين يخلي بيته الجار**[5]

وهذا يذكرنا، في التو، بقول عنترة العبسي:

وأغض طرفي إن بدت لي جارتي | **حتى يواري جارتي مأواها**

وهي لعمري قيم عربية سنية.

وكان صخر فارساً شريفاً جريئاً، خرج في غزاة فقاتل فيها قتالاً شديداً، وأصابه جرح رغيب، فمرض من ذلك فطال مرضه، وعاده قومه[6] وقال أبو عبيدة: فلما طال عليه البلاء، وقد نتأت قطعة مثل اللبد في موضع الطعنة، واسترخت، قالوا له: لو قطعتها لرجونا أن تبرأ، قال: شأنكم، الموت أهون علي مما أنا فيه، فقطعها فيئس من نفسه، ومات [7].

ولما وقع له ذلك، سمع أخته الخنساء تقول: كيف صار صبره؟ فقال صخر:

أجارتنا إن الخطوب تنوب | **على الناس كل المخطئين تصيبُ**
فإن تسأليني هل صبرت فإنني | **صبور على ريب الزمان صليبُ**
كأني وقد أدنوا إلى شفارهم | **من الصبر دامي الصفحتين ركوب**
أجارتنا لست الغداة بظاعن | **ولكني مقيم ما أقام عسيب**[8]

وعسيب، كما يقول أبو عبيدة: جبل بأرض بني سليم إلى جنب المدينة، فقبره هناك معلم، فمات فدفن هناك، فقبره قريب من عسيب[9].

وكان أخوه معاوية قد قتل قبله، فخرج يطلب ثأره، فأدرك قاتل أخيه، وفرس أخيه معاوية الشماء معه، قد كان سلبها لما قتله، فقال له قومه: أهجهم، فقال صخر: إنما أنفسنا أجل من القذع، ولو لم أكفف نفسي إلا رغبة عن الخنى لفعلت وكففت، وقال صخر في ذلك:

وعاذلة هبت بليل تلومني ... ألا لا تلومينني كفى اللوم ما بيا

تقول: ألا تهجو فوارس هاشم ... ومالي إذا أهجوهم ثم ماليا

أبى الشتم أني قد أصابوا كريمتي ... وأن ليس إهداء الخنى من شماليا

إذا ذكر الإخوان رقرقت عبرة ... وحييت رمساً عند لية ثاويا

إذا ما امرؤ أهدى لميت تحية ... فحياك رب الناس عني معاويا

وهون وجدي أنني لم أقل له ... كذبت ولم أبخل عليه بماليا

وذي إخوة قطعت أقران بينهم ... كما تركوني واحداً لا أخا ليا[10]

والبيت السادس يذكرنا بقول الشاعر دريد بن الصمة يرثي أخاه عبد الله:

وهون وجدي أنني لم أقل له ... كذبت ولم أبخل بما ملكت يدي[3]

وهكذا نرى حياة الرجل، كيف مرت بأطوار متفاوتة من المجد إلى المحنة، إلى المأساة. ونلمس التحول المفجع، والأزمة الطاحنة، والتأزم المشهود في أطواء حياته التي جسدتها مقطوعة شعرية قصيرة.

فالدارسون، في المألوف، يعنون بالقمم من الشعر والشعراء، ويتأثفون النخب، يديرون حولهم الدرس والتحليل، ويتجاوزون الصغار، المقلين المغمورين، مع أنه رب شاعر مقل مغمور، أنقى وأصدق في تجسيد تجربته ونقلها بغنى فني، من شاعر مشهور، خدمه الحظ، وأسعفه الزمن بنقل كل بيت شعر قاله. فالقلة والكثرة

ليست المعيار، على نحو ما اجترحه ابن سلام في طبقاته، ولكن النوع والعمق، والأصالة، والقدرة على نقل التجربة، بإسماح وتندية، وخطاب مؤثر، ورسالة واضحة، هي الفيصل، ومناط التفاضل، وموئل الاستحسان والاستجادة.

وفي موروثنا الجاهلي مقطوعات يتيمة لشعراء مغمورين، هي لدى التحقيق وعند أهل العلم والنصفة، خير من دواوين فيها العجر والبجر.

هدف البحث:

الغرض الذي تترماه هذه الدراسة الإجابة عن سؤال: كيف استطاعت مقطوعة شعرية قصيرة لا تزيد عدة أبياتها على تسعة أبيات أن تشخص لنا تجربة إنسانية فريدة، ومأساة ومحنة، بصدق ودقة، مع أن شعراء آخرين لهم كعب صدق في هذه البابة، عجزوا عن نقل التجربة التي عاشوها بمثل هذه الفنية والمصداقية والأريحية، باستحقاق فني وموضوعي مشهود.

والهدف هو الإجابة عن ذاك السؤال، بعد أن اقترأنا تلكم المقطوعة وأدرنا الكلام على الفضاءات التي تضمنتها، وكيف نهضت بتلك الغاية بسمت خاص، ومذاق مكثف، وتعهدنا المقطوعة بالمقاربة الأسلوبية والتحليل إلى العروق والشرايين الصغيرة التي تقبع وراءها المعاني.

منهج البحث:

ومن تمام إعجابنا لهذه السيرة والمسيرة، وإخلاصاً لمنهج البحث رأينا أن نفصله إلى المفاصل الآتية:

1. المجد .... فروسية وإباء.
2. المحنة .... جرح من الأعداء.
3. المأساة .... غياب الوفاء.
4. المقطوعة ....

أما المجد فلقد ذكرنا في التقدمة ما يفي بالغاية، بالتعريف بالحالة الأسنى والأسمى من الفروسية التي عاشها صخر، فقد كان من أعرق البيوتات العربية، وكان فارس عشيرته، وكان الشيخ والزعيم، وكان الشاعر، وكان الجواد المعطاء، مرهوب الجانب، عزيز النفس، كريم الخاطر، وحسب هذه الخصال أن تجعل منه محل فخر، وموضع سطوة وقوة وتيه. ناهيك عن القوة المرهبة التي تحل المرء آنذاك في أعلى عليين، وتجتلب له ما يشاء. وهذا ملموح في المقطوعة التي سنعالجها في إبانها.

2. المحنة: أما المحنة التي انحدرت إليها شخصية الشاعر الفارس فهي إصابته بجرح بالغ، أفضى به إلى أن يصير طريح الفراش يشبه أن يكون جنازة، مله أهله، وضاقت به نفسه وظل حولاً كريتاً يعالج، وما أبل من مرضه، وهذا أيضاً أفرزته المقطوعة بأمانة، وشفت عنه بوضوح في إلماحات تبين وتندغم أحياناً. فلا عز يدوم، ولا سعادة تستمر، فلا بد من رزء، ولا منجاة من اخترام، ولا مناص من غرم، فلقد كان الفارس قبلاً ظهر الجواد فراشه، وأسنة الرماح أخدانه، والسيوف رفاقه، صار اليوم يشبه أن يكون جنازة، يتحلق قبله قومه يشاورونه، ويعاطونه الانقياد والطاعة، انفض اليوم عنه الناس، وضاقوا به، ولا يرى تقارع الأبطال، بل تراوده أشباح الموت، وهواجس الفناء، فتلك الأيام نداولها بين الناس، وهذه كفيلة بخلق شخصية قلقة مأزومة، مترنحة، مستسلمة. فهذه هي محنة الشاعر، قعيد البيت، طريح الفراش عاجز، يتربص به ريب المنون، وكان قبلاً شيئاً آخر مختلفاً، فأوجد لديه حالة شعورية متناهية في الشدة والحزن والأسف، نلمحه بعداً، في نفثاته الشعرية الأسيانة.

3. المأساة: أما المأساة في حياة الشاعر، فهي فضلاً عن هذه النكبة والنكسة، في مجرى حياة البطل الفارس الشاعر، هي مأساته مع زوجه، وتلك لعمري هي الطامة الكبرى، والقشة التي قصمت ظهر البعير، من قبل أنه أتي من حيث لا

يحتسب، إذ كان بحاجة إلى وفاء الزوجة، وعطفها في هذه الحقبة، ووقوفها إلى جانبه، وإلى إخلاصها وولائها، إلا أنها أظهرت مفارقة عصفت بضمير الشاعر، وهزت نفسه، فكانت ضغثاً على إبالة، وهماً فوق هم, فما قصة المأساة:

تأصيل هذه المأساة يقتضي أن ننهد إلى كتب التراث نابشين وممحصين، كيما نقف على أبعاد هذه المأساة الإنسانية، في حياة هذا الفارس الشاعر، فبذلنا غاية الجهد، وربما وصلنا إلى ما يفي بالغاية، مع التحرز في إطلاق الحكم.

وتتجسد أبعاد هذه المأساة بالعلاقة غير السوية بين أنا الشاعر المريضة المفجوعة بالموت الوشيك، وزوجه، التي ينبغي أن تقف بجانبه، على ما هو مألوف معهود في حياة الشاعر، ونواميس الحياة السوية، وجاء في المظان التي يعززها معطيات القصيدة، قال ثعلب: كان صخر بن عمرو بن الشريد فتى من بني سليم، وكانت له أم تكنى به، وأخت تدعى الخنساء، فخرج ذات يوم يتصيد، فبينما هو كذلك إذ أغارت بنو عبس فاستاقوا النعم، فلما رجع من صيده رأى محلة قومه بلاقع لا عريب بها، فركب فرسه ثم أتبع القوم فقاتلهم حتى قتل منهم نفراً... وكانت بنت عم لصخر يقال لها سلمى، من بين السبايا فخلصها... فرأسته بنو سليم يومئذ عليهم، وقالوا له: اختر أي بنات عمك شئت، فاختار سلمى، فتزوجها، وكانت من أحب الناس إليه وأكرمهم عليه، وكانت أجمل نساء قومها، وكان صخر يعرف لها منزلتها وقدرها. ثم أن صخراً خرج في غزاة له فأصابته جراحة شديدة فمرض منها، فكان قومه يعودونه، فقالوا لسلمى: كيف أصبح صخر اليوم؟ فقالت: لا أصبح حياً فيرجى، ولا ميتاً فينسى. وسمعها صخر فشق عليه، وقال: هذه بنت عمي وأحب الناس إلي ومن بلائي عنها ما قد علمت، تقول هذا غرضاً وتمنياً لفراقي، أما والله، لئن عافاني الله لأقضين ما في نفسي عليها. ثم قال لها: أنت القائلة لعائدي كذا وكذا، أما والله، لقد نذرت فيك نذراً وإني لأرجو أن أفي به، قالت: وما نذرت، أخيراً أم شرا؟ قال: إن خيراً فخيراً، وإن شراً فشراً. قالت: والله

ما اعتذرت مما قلت، وإنه للحق، ما عندك خير يرجى، ولا شر يُتقى. فأحفظته، ثم أتاه عائد آخر، فقال: كيف أصبح صخر؟ فقالت أمه: أصبح اليوم صالحاً بحمد الله، ما كان منذ اشتكى خيراً منه اليوم، وإنا لنرجو له العافية، وفي ذلك يقول صخر:

أرى أم صخر ما تجف دموعهــا وملّت سليمى مضجعي ومكــاني[11]

وفي رواية أبي عبيدة أن صخراً غزا بني أسد بن خزيمة... فاقتتلوا قتالاً شديداً، فطعنه دثار بن ثور الأسدي في جنبه، وجوي جرحه، فكان يمرض قريباً من حول حتى مله أهله، فسمع امرأة تسأل سلمى امرأته: كيف بعلك؟ قالت: لا حي فيرجى، ولا ميت فينعى، لقينا منه الأمرين، فقال صخر في ذلك، وسمع ذلك منها[12].

وروى الخزانة أن امرأته هذه كانت ذات كفل وأوراك، وكانت قد ملته، وكان يكرمها ويقدمها على أهله، فمر بها رجل وهي قائمة، فقال لها: أيباع هذا الكفل؟ فقالت: عما قليل ـ وصخر يسمع ـ فقال: لئن استطعت لأقد منك أمامي، ثم قال لها: ناوليني السيف أنظر هل تقله يدي، فدفعته إليه فإذا هو لا يقله، فعندها أنشد الأبيات[13].

من هذه القراءات يستبين لنا الإجماع على صحة الواقعة، مع خلافات يسيرة في الهيكل العام للأحداث، وأنساقها. وهذا مؤشر على صحتها، ولا مشاحة في أن الرواية قد تتغير في الشكل حسب، مع أننا نشتم في هذه الرواية الجانب الشعبي المنمط في الروايات (الفولكلورية) وهي شنشنة ألفناها في قصص الفرسان وأخبارهم، من مثل حكايا عنترة بن شداد مثلاً، التي مرد الرواة على نسجها، أو نسقها، أو تأليفها.

فمأساة صخر تتمظهر في هذه الضدية المشهودة بينه وبين الأم والزوج، يستعلن الغضب على الزوج، التي رضيت بالغدر وأظهرت القحة البواح، والأم التي

لمس منها الحنان والوفاء. ثم هذا الاهتزاز بين الرجل الشاعر وزوجه: الزوج يتضور ألماً يشجى له القلب، وهتز النفس ألماً، والمرأة تتضوع تيهاً وحسناً، يرتكس لها المرء إلى خيبة أمل، هو يعاني وجعاً ممضاً، وهي يؤرقها فراغ المرأة الحائلة إلى ترمل.

وفي هذه الأبعاد جميعاً عروق إنسانية واضحة، فهي قصة إنسانية تستحق الشفقة والحزن والأسى، وقمينة بالتأمل والاعتبار.

والسؤال المشروع الذي ينقدح في الذهن، وينداح على الشفاه تواً: هل نهضت المقطوعة ذات الأبيات السبعة أو الثمانية، بالوفاء للتعبير عن مفاصل هذه التجربة، وما هي إلا الأدوات الفنية التي استرفدها الشاعر لينقل بها التجربة بدقة وأمانة، خلافاً لما عليه الروايات المعهودة.

والآن إلى الموضوع الآخر من هذه الورقة:

المقطوعة الشعرية:

وقال الأصمعي: لصخر بن عمرو بن الشريد:

1 أرى أم صخر ما تجف دموعها	وملت سليمى مضجعي ومكاني
2 وما كنت أخشى أن أكون جنازة	عليك، ومن يغتر بالحدثان
3 فأي امرئ ساوى بأم حليلة	فلا عاش إلا في شقا وهوان
4 أهم بأمر الحزم لو أستطيعه	وقد حيل بين العير والنزوان
5 لعمري لقد أيقظت من كان نائماً	وأسمعت من كانت له أذنان
6 وهي حريد قد صبحت بغارة	كرجل جراد أو دبا كتفان
7 فلو أن حياً فائت الموت فاته	أخو الحرب فوق القارح العدوان[14]

وجاء في تجريد الأغاني لابن واصل الحموي البيت:

وللموت خير من حياة كأنها	محلة يعسوب برأس سنان

بعد البيت الخامس، فصارت عدة أبيات المقطوعة ثمانية أبيات[15].

أما رواية ديوان الخنساء، وهي لثعلب، فالأبيات ستة وآخرها البيت: وللموت خير من حياة [16]. والأبيات منثورات في لسان العرب على مواقع متفرقة حسب الاستشهاد اللغوي بها، تحت مواد: قرح، حرد، كتف، نزو، عير، حدث.

وهذا مألوف لدى القدماء، مردوا عليه، في اختيار ما يلائم منهجهم أو درسهم، أو توجههم، فنشأ ما سمي: بالاختيارات في الشعر أو في النثر، ينبغي التنبه إليه.

ومهما يكن من شيء فالإجماع منعقد على صحة نسبة هذه المقطوعة إلى صخر بن عمرو بن الشريد، والإجماع شاخص في صحة المناسبة، آية ذلك، التواتر الملموح في روايتها، أو في ترتيب أحداثها، مع اختلاف يسير في عدة الأبيات أو ترتيبها، وهذه ظاهرة صحية.

يكاد يصل مجموع ما بلغنا من شعر صخر إلى قريب من اثنين وعشرين بيتاً، هذا جل ما وقع لنا من شعر هذا الشاعر، وهو كما ترى شعر رصين متقن، بلغ فيه صاحبه مبلغاً متقدماً، ينم على موهبة وتمرس مشهودين، ولا يعقل البتة، أن يكون هذا هو كل ما أنتجته قريحة هذا الشاعر الفارس الذي يطالعنا شعره في صورة منضودة لافتة، وشائقة، إن في الرؤية الحكيمة المتئدة، وإن في الأجواء التي شققها لنا، في خطابه الشعري، وإن في رسالته الإبلاغية، مما يجعلنا نحله في أسنى المواقع الشعرية، وفي زمرة الأنباه المجودين من الشعراء. فالنص على قصره يفتح الشهية لما فيه من رؤى وتقنات فنية.

المقطوعة من البحر الطويل، القادر على استيعاب تراكم الرؤى والأحداث والصور.

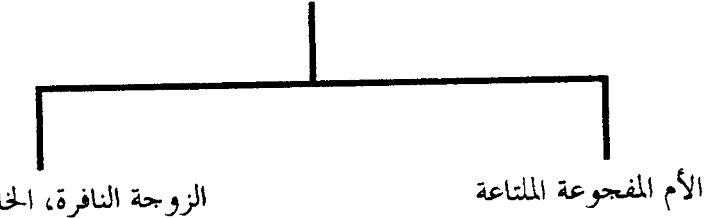
فضاءات المقطوعة:

1. محاور النص:

1. محور الواقع الحي المعيش، يتجسد في صراع الأنا مع الآخر، في صور متضادة. الشاعر المبتلى، المأزوم، المتمزق بين ماضٍ مجيد حيث فيه نفسه حيناً بالإمارة، والفروسية، والشعر، والزعامة، والحاضر وما فيه من ضعف وهوان، وتفرق الناس عنه، ولا سيما زوجه، فمن لدن عرفت مصيره، تصرفت بكل قحة وتعجرف وخيانة، لذا ذمها الشاعر بقوله: سليمى بالتصغير للتحقير، وموقف الأنا مع الأم الحنون العطوفة المفجوعة:

أرى أم صخر ما تجف دموعهــا وملت سليمى مــضجعي ومكــاني

أنا الشعر المأزوم المتلظي



الأم المفجوعة الملتاعة

(أم صخر) الكنية

الزوجة النافرة، الخائنة والمتبرمة

(سليمى) بالتصغير، للتحقير

فاستطاع الشاعر تجسيد المشهد، ورسم ملامحه وآفاقه، منذ الافتتاح النصي، وظل هذا المشهد، إن على الصعيد النفسي أو الفني، يستحوذ على جو النص كله، صراع وأزمة، وتوزع بين ماضٍ مجيد، وحاضر مرعب.

ويمكننا القول إن ملحظ حسن الافتتاح مشهود في البدء، يؤشر على جل الحكاية، وسائر الخطاب، وهذا ملمح فني رائع.

ولقد وفق الشاعر إلى رسم الملامح النفسية، ودقائق المشاعر بعبارتي: أرى أم صخر، يجسد قربه ورضاه، وبحثه عن الحضن الدافئ الحنون، ينقذه مما يتغوله من البشر أو القدر، ووظف في هذه الشريحة الفعل: أرى، بأم عيني، وبالمفردة بصيغة

أفعل، لتجسيد الحضور الذي لا يفتر ولا ينبت، ويتسم بالديمومة وغياب التناهي، ليجسد موقف الأم، والفعل المضارع المنفي، ما تجف لتجسيد عمق المأساة لدى الأم، وهي صورة معبرة فنياً وواقعياً عن أم مفجوعة:

أرى	أم صخر	ما تجف دموعها

هذه الوحدات الثلاث من الأنساق اللغوية قادرة فنياً على رسم صورة شخص مأزوم محتقن، يلعق جراحه، وينظر من عل إلى من حوله، فماذا يشاهد، هذه الصورة الأولى، موفقة فنياً واجتماعياً، ورؤية.

ورسم صورة ضدية مناظرة تماماً، ولكنها أشد إيلاماً، إذ من المفروض والمتوقع أن يصدر السلوك الأول من لدن الأم، أما الزوجة، فثمة مفارقة بين الواقع والمتوقع:

وملت	سليمى	مضجعي	و	مكاني

الصورة الأولى التفاعل والتماهي قوي ملموح بين أنا الشاعر والعضوية الأخرى، الأم: أرى أم صخر. أما الحالة الثانية، فالانضمام شاخص بين الفعل الحدث: ملت فهو من جانب الزوجة وحدها، وهذا إدانة ورفض لهذا الأسلوب المعيب.

والمفارقة والضدية بين: أرى وملت، أم صخر وسليمى، وملت وما تجف. وصيغة الفعل: (ملت) ماضوية، للقطع بوقوع الحدث وتأكيده، وصار نحيزة وجبلة في كينونة زوجته الغافلة عنه. أما قوله: مضجعي ومكاني، ففيهما ملحظان فنيان: الإضافة إلى الذات القلقة، الواثقة، وسلخ المعاناة عن التلاحم بالآخر وقصرها عليه وحده منفصلاً عن مشاعر الآخر، المعني بالمضجع، والمكان، وهما من خصوصيات فراش الزوجية، المفعم بالوفاء والولاء. وظف حرف العطف (و) بين (مضجعي) و(مكاني) للكشف عن حالة الغدر المتجذرة في نفس الزوج، فهي لم تمل المضجع، فحسب، بل حتى المكان كله الذي يأوي إليه، ليجسد لنا نزوع الزوجة إلى فرط

العقد، والانعتاق من المسؤولية. ثم وظف الشاعر حرف العطف (و) وملت بين المشهدين ليشي بتمام الانقطاع النفسي والروحي بين الموقفين، فالواو تفيد الجمع فقط، مع التراخي، ولا تفيد الترتيب، فتأثر الزوجة وتماهيها مع الحدث جاء متراخياً بارداً سمجاً، ينم على خيانة وتفريط. ويظهر لنا الشاعر في موقفه مع زوجه إحساساً بالمرارة، وخيبة الأمل، والأسف، والعتاب المر المبطن بالتقريع، ولكن الشاعر ظل وفياً متماسكاً، لم يخرج عن أصوله، ولا فحش، ولا شنع على زوجته، وهو صنيع الكرام.

2. **المحور الثاني:** المواجهة غير المتكافئة بين أنا الشاعر، المأزومة، والزوجة الممتلئة جمالاً وقوة إلى حد الغرور، وينطوي على تقريع وعتاب مر، وأسف، وهو امتداد للمقطع الأول لا ينبت عنه.

وما كنت أخشى أن أكـــون جنـــازة

عليـــــك، ومـــــن يغتـــــر بالحـــــدثان

والكلمات المفتاحية هنا، للأحداث، جنازة ـ يغتر وتبدو ذات الشاعر وأناه ضعيفة، ولكنه يتمالك نفسه، ويتقوى في مواجهة الآخر، الزوجة، فهو مأخوذ بهول الفاجعة المفاجأة، والإحساس بسطوة الزمن القاهر، والتحول المشهود وغير المتوقع.

وما كنت أخشى: التمازج والتداخل بين الماضي (ما كنت) و(أخشى) الفعل الحاضر، تداخلاً جدلياً إشكالياً، يشبه أن يكون صراعاً ممتداً بين ماضٍ مفعم بالأريحية والصفاء، وحاضر استحال الشاعر فيه إلى جنازة، وتلكم الجنازة صارت عبئاً ثقيلاً على الزوجة (عليكِ). والمفارقة والصراع ملموحان بفنية عالية بين: (ما كنت) و (كنت).

وفي الختام يعلن الشاعر القرار الموجه إلى الزوجة الخائنة، ومن يغتر بالحدثان استفهام ينطوي على تعريض، وتقريع، وتلميح، واستنكار، ونفي، متلبس بالفعل المضارع، ومن يغتر؟ أي: لا أحد ينبغي أن يغتر.

ولكن الشاعر ظل لصيقاً بزوجته، ما قابلها باستنكار، أو ناكفها، بل التصق فيها نفسياً وفنياً بقوله: (عليكِ) فكأنه يقول: يدك منك وإن كانت شلاء. والصورة الفنية الرائعة في عبارته: وما كنت أخشى، وقوله: جنازة عليك.

3. **المحور الثالث:** الكارثة المحنة، وهو التصاعد في العلاقات إلى درجة التأزم، ومحاولة التصفية الجسدية لزوجه:

أهم بأمر الحـــزم لـــو أســـتطيعه وقد حيـــل بـــين العـــير والـــنزوان

فالذات ضعيفة ولكنها ليست مستسلمة، فقد حاول الشاعر قتل زوجه لفعلتها الشنعاء، وهو خلع زوجها وهو حي، والتنكر له، وإعطاء عدة الزواج آخر: متى يباع هذا الكفل؟ عما قريب. هذا الحوار الخنجر، ملأ روح الزوج حقداً انتهى إلى محاولة قتل: أهم بأمر الحزم. وجعل قتلها عقاباً حازماً لها. ولكن الواقع المر الذي ثبط عزمه، وأحبط جهده، جعله ينفث هذه الحكمة التي ذهبت مثلاً: وقد حيل بين العير والنزوان. وهي عبارة مفعمة بالأسى والأسف، والامتلاء بماضٍ مجيد تصرم وانقضى، يتشوف له ويستحضره: العير والنزوان وما فيهما من دفق شعوري معبر مجسد.

وقوله: أهم ينم على محاولات متكررة فاشلة في إجراء المطلوب عبثاً، وعبارة (لو أستطيعه) حافلة بالأماني العذاب التي تشرئب لها نفس الشاعر الظامئة التائقة إلى هذا الفعل الغائب المقهور، المندغم في قرار الزمان، وقوله: (وقد حيل) استسلام واستخذاء مقهور بأداة التوكيد والفعل المبني للمجهول، بالصيغة الماضوية، للكشف عن رغبة ملجومة، وتوق مذبوح مستكن في تلافيف الروح المقهورة.

4. **المحور الرابع**: انفتال الأنا من التعالق مع الزوجة والأم، وتطلعها إلى المطلق، إلى الأفق الأوسع بالحكمة المفعمة بالأسى والأسف، لما قدمه من معروف في غير موضعه، إذ كان آثر زوجته الكنود على أهله، وقدمها على أمه أو ساواها بها، مع أنها غير قمينة بذلك، فقابلته بالجحود الذي أورثه حسرة وندماً:

فأي امرئ ساوى بـأم حليلـة فـلا عـاش إلا في شـقا وهـوان

هذه هي التجربة المرة المطلقة التي متحها الشاعر، من روح المعاناة، ومن مر المعايشة. وقد أبدى الشاعر تعاطفاً وتلاطفاً بالعبارة المشحونة بالإسماح والتندية، والعفة والعفو: أم، وحليلة، فهذه ثنائية تقابلها ثنائية: الشقا والهوان؛

مساواة الأم بالحليلة، قابله ⟵ جحود ونكران وشقا وهوان

سلوك مستهجن ⟵ سلوك مرفوض

5. الالتفات إلى الماضي الحلو+ الجميل المشرق، المفعم بالعزة والفروسية، والقدرة،

لعمري لقد أيقظت من كان نائماً وأسمعت مـن كانـت لـه أذنـان

وحي حريد قد صـبحت بغـارة كرجـل جـراد أو دبـا كتفـان

فلو أن حياً فائت المـوت فاتـه أخو الحرب فوق القارح العـدوان

وللموت خير من حيـاة كأنهـا محلـة يعـسوب بـرأس سـنان

فاللوحة هذه يتداخل فيها صورة المجد الداثر، والحظ العاثر، والإحساس المستبد بهاجس الموت الذي لا ينفك يلح على خاطر الشاعر، وصورة الماضي المفعم بالأمل والتدفق والحياة، الذي يتخذ منه الشاعر سلوى وتعزية وملاذاً يهرب إليه، ويتحصن به، ويعوض عن الحاضر الخاسر. يستعرض الشاعر شريطاً من الذكريات الحربية، ليحدث التوازن النفسي، والعزاء الروحي، والاستقرار، فيرسم لوحات لمشاهد ماضوية: أيقظت من كان نائماً، أسمعت من كان له أذنان في الشعر وفن القول والفصاحة في نوادي أهله، ثم صورة لإحدى الغارات على حي حريد منعزل

وكان غداة إذٍ كرجل الجرادة في الخفة والحركة، أو كالجراد الصغير في التدافع والانقضاض على العدو، فالشاعر حين يحس العزلة والاغتراب يعود إلى ذاته، ولكن ليس إلى ذاته الساكنة، وإنما إلى الذات الفاعلة في الماضي[17].

فإذا كان الحاضر لا يسعف في الإقامة النفسية للشخصية على سوية سليمة، انثنى إلى الماضي يتعزى به، يمتح منه، يتوكأ عليه للتعويض عما فات، ولإقامة مصالحة وتوازن نفسي.

ولما يئس الشاعر من الحاضر انتقل إلى الماضي المشرق فاختار مغامرة من مغامراته القريبة إلى نفسه، وهي حالة غزو لأعدائه صبحهم بغارة فكان ينقض عليهم سريعاً خفيفاً قوياً بأصحابه، كأنهم الجراد الصغير المنتشر، فاختلف إلى الماضي يفخر به وينفخ فيه. إن استحضار صور الماضي وإصرار الشاعر على استعادتها بأسلوب يشعر بالفخر بالذات ما هو إلا إحساس عميق بالقلق الناتج عن عبثية مثل هذه الأفعال في مواجهة الموت، ولأن الشاعر يدرك أن استعادة صور الماضي أمر لا يفيد، فإنه اختتم القصيدة ببيت ينفي فائدة مثل هذه الأفعال، فهو قد يلغيها لأنها لا تساوي شيئاً أمام حقيقة الموت المرة[18].

وبعد هذه الأمجاد الماضيات التي وجد الشاعر فيها ملاذاً ومتنفساً عن الكرب المعيش، والحالة النفسية المتلبسة، بعدها أحس الشاعر عبثية هذا الهروب المؤقت من الموت، الذي لا محيص عنه، لذا صدع بأمر الموت قائلاً:

فلو أن حيا فائت الموت فاتـــه   أخو الحرب فوق القـــارح العـــدوان

لا مهرب ولا مناص من هذا القدر المقدور، والأجل المحتوم.

وظل الشاعر يتعزى بذاته، ويتقوى بنفسه، فالتمحور واضح حول الذات، والحديث إلى النفس، والاستقواء بها، والاعتزاز بإنجازها، وإن كان العجز والضعف يطل حيناً، ويختفي حيناً، ولكنه الاستعلاء والاستقواء والمكابرة، وهما من خصائص النفس البشرية. فالذات والاعتزاز بها تبدو في الأفعال الآتية:

أرى، ما كنت، أخشى، أكون، أهم بأمر الحزم، لو أستطيعه، لقد أيقظت، لعمري، وأسمعت، قد صبحت بغارة، أخو الحرب. مما يفضي إلى تضخم الأنا، مقابل الآخر، لعل الشاعر يريد أن يقابل التحدي بالتحدي، ولا يرضى بالاستسلام والخنوع، بل يريد أن يموت واقفاً، ولكنه بأخرة يذعن لأمر الموت، فيرفع العقيرة قائلاً:

وللموت خير من حيـــاة كأنهـــا محلـــة يعســـوب بـــرأس ســـنان

فلو أن حياً فائت المـــوت فاتـــه أخو الحرب فوق القارح العـــدوان

فهذه القوة التي تتلبس بالضعف والعجز، والضعف الذي يولد من القوة. فالقوة: اليعسوب، رأس السنان، أخو الحرب، القارح العدوان. ولكن الموت لا يفوت أحداً، فالخوف من الموت جعله يتمنى أن يتجاوزه الموت، فلو أن حياً فائت الموت فاته. جدلية الحياة والموت، وإشكالية الوجود والفناء. فحق للدكتور موسى ربابعة أن يصور مثل هذه المشاهد الأسيانة المختلطة بقوله: صورة مضيئة من صور الماضي البهيج، يعكس صورة من صور الفعل والامتلاء، ولكنها سرعان ما تخبو وتتخافت بصورة الحاضر المكدر بعلامات الشيب أو الموت أو القهر، وهي إشارات تبعث على الأسى في النفس[19].

فالذات الضعيفة في الراهن يمكن أن تضخم، ويرتق فتقها باستلهام صور الماضي، وأفعاله المشرقة، والحركة في النص كله تعكس القلق والتوتر والخوف، والأسى والأسف، وهي صيغ نفسية متماوجة متداخلة تداخل الأحداث.

فعلى الرغم من استحالة الخلود والبقاء، فلم ييأس الشاعر، فلقد ظلت الحياة حية في ذهنه موارة بالحركة والأمل الشفيف، فلم يتخلص من أسر ذاك الصوت الداخلي العامر بالحياة والأمل في مواجهة الزمن [20].

ويلحظ الدارس أن الترابط ملحوظ في أجزاء النص بطريقة متلاحمة متوازنة يفضي بعضها إلى الآخر بعفوية وتلقائية، تنم على شاعرية مجودة.

وتلحظ التوازن بين بعض الثنائيات في قوله، فضلاً عما سلف:

أهم بأمر الحزم ⟵ فلا أستطيع

يقابلها: حيل بين العير والنزوان

حي فاته الموت ⟵ الشاعر فوق القارح العدوان

صورتان متماثلتان

الموت، وما فيه من راحة ⟵ يقابله: حياة مثل اليعسوب برأس سنان

الفارس اليقظ ⟵ النائم الغافل

الشاعر البليغ ⟵ السامع ذو الأذنين

2. الفضاء الصوتي، والإيقاعي:

تتضمن القصيدة المقطوعة جملة من التجليات الصوتية الإيقاعية، تنطوي على شبكة من العلاقات المنسجمة مع المضمون الإنساني داخل النص، وثمة مدارات صوتية مؤهلة للكشف عن هذه الرؤى، والتوترات الحادة، والتجارب الإنسانية المرة، وكل منها يشكل مساحة لتغطية الإحساس بالإنسان، والزمن، والموت، والأحداث، ومنطقها، ووقعها على النفس، وردود الفعل نحوها، بتماوج ملذ مع المقيد والمطلق والأنا الآخر، والمتاح، والمستحيل، والآفل والآتي، والصحيح والخطأ في التجارب الإنسانية.

فالإيقاع الداخلي المنبثق من هاتيك الأصوات بتنوع مخارجها، وصفاتها، وطولها أو قصرها، لكظم الغيظ، أو للتنفيس عن كربة، أو رفض ضنك، شاخص للمدقق.

فيلحظ كثرة المدود الصوتية، للتعبير عن المؤرق والمأزوم، والمكروب، فالشاعر مسكون بآلام وآهات يتضور منها: أرى، ما تجفّ، دموعها، سليمى،

مضجعي، مكاني، ما كنت أخشى، جنازة، الحدثان، ساوى، حليلة، عاش، إلا في شقا وهوان. حيل، التروان، نائماً، كانت أذنان أو دبا، كتفان فائت الموت، فاته، القارح العدوان. فما أكثر هذه المدود، والأصوات العالية التي تسعف في التنفيس عن الكرب.

تتكاثر أصوات الحنجرة: أرى، أم أخشى، أن، أكون، أي، امرئ إلا أهم بأمر، أستطيعه، أيقظت، نائماً، أسمعت أذنان أودبا، فائت، أخو.

تتضام إليها أصوات العين والغين والحاء: دموع، مضجعي، عليك، يغتر، الحدثان، الحزم، حي حريد، صبحت بغارة، أخو الحرب، القارح العدوان، لتنهض هذه الأصوات الخارجة من الحنجرة وأقصى الحلق، بالتعبير عن تلك المشاعر الدفينة التي يرتكس إليها الشاعر في رؤاه وهواجسه وانتكاساته ومصيره، فنفسه مشروخة، وقلبه دام بالأسى والأسف.

ينضاف إلى تلك الحركة الداخلية الموارة هذه القافية التي تأتلف من الروي: النون، المسبوقة بالمد الطويل لتشكل مقطعاً صوتياً مفعماً بالحزن والأسف: مكاني، الحدثان، وهوان، التروان، أذنان، كتفان، العدوان. والروي مكسور يمكن إشباعه، فالقافية بمجملها تجسد آهة حزينة وحسرة دفينة، وتعبيراً عن إشباع ممدود للفتحة الطويلة، يشي بالحزن والألم، والصراع، الذي يلف النص كله، فبذا تتضام العناصر الفنية وتتآزر، لتؤدي إلى لوحة فنية مجسدة وموضحة لتلك الرؤى، وذلكم الخطاب، لتصل الرسالة قوية مقنعة.

فمجال النص، هو ذلك الائتلاف القائم بين اللفظ، وتجلياته في الأصوات والتراكيب والصور، والمعنى، ومعطياته في شبكة العلاقات في الرؤى والأفكار والخطاب والرسالة المتضمنة، وهو ما سماه عبد القاهر الجرجاني "النظم" في إقامة معاني الكلم على وفق المعاني النحوية"[21].

ولا مشاحة أن القيم التعبيرية المتموضعة داخل النص، وما ينضاف إليها من أدوات، وصيغ صرفية، دون أخرى تسهم في التعبير عن الرؤى، والأفكار التي ينطوي عليها النص[22]، فالإيقاع الداخلي، أي الحركة الداخلية، تمنح التتابع الحركي وحدة نغمية عميقة عن طريق إضفاء خصائص معينة على عناصر الكتلة الحركية، فهو حركة متنامية يمتلكها التشكل الوزني[23].

3. الفضاء الصرفي المفرداتي:

عنينا الصيغ الصرفية الموظفة في النص، والأدوات التي تشكل الروابط، والبنى الجملية المتنوعة:

1. الأفعال:

أ. المضارع: أرى، ما تجف، أخشى، أهم، أستطيعه، وكلها منوطة بحركة نفسية داخلية لدى الشاعر، أو من يناط به.

ب. المضارع المطلق: ومن يغتر بالحدثان. للعبارة عن رؤية مطلقة.

ج. الأفعال الماضوية: ملت سليمى، ساوى بأم حليلة، فلا عاش إلا في شقا، حيل بين العير والنزوان، أيقظت، أسمعت، صبحت، فاته.

بعضها يتمحور حول حقائق ثابتة مسلمة منوطة بالشاعر، وبعضها يجسد حقيقة نفسية لدى زوجه، وبعضها ينم على حقائق كلية مطلقة، تعبر عن رؤية إنسانية شاملة.

2. الروابط والأدوات: كثرة أدوات العطف وأظهرها الواو: ليجسد تتابع الأحداث.

4. الفضاء النحوي التركيبي:

ونقصد بذلك الأبنية والتراكيب النحوية التي جعل عبد القاهر الجرجاني جمال الأسلوب وجلاله يرتد إليه وسماه النظم، وهو أن تضع كلامك الوضع الذي يقتضيه علم النحو، وتعمل على قوانينه وأصوله، وتعرف مناهجه التي نهجت فلا تزيغ عنها[24]. وجعله عبد القاهر الجرجاني النظر في الخبر وأوجهه، وفي الشرط والجزاء، وفي الحال، وفي الحروف، وفي الجمل، وفي الفصل والوصل، وفي التعريف

والتنكير، والتقديم والتأخير، وفي الحذف، والتكرار، والإضمار والإظهار، ثم قال: " فيضع كلاً من ذلك مكانه، ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغي له"[25].

1. كثرة الجمل الفعلية. وقد تكلمنا عليها آنفاً.
2. أسلوب الحذف، حذف الخبر: لعمري قد أيقظت، أي لعمري قسم فيمن يرى وجوب تمام الجملة، وإذا ذهبنا إلى فكرة الجملة ذات الطرف الواحد، فلا حذف.
   - حذف جواب لو، للعلم به.
3. أسلوب المبني للمجهول: وقد حيل بين العير والنزوان.
4. أسلوب التنكير: جنازة، للتعميم، شقا، هوان، للعموم. نائماً، أذنان، وحي حريد، غارة، رجل، جراد. وكلها تدخل في باب التفخيم والمباهاة.
5. أسلوب التوكيد في قوله:

   لعمري لقد أيقظت من كان نائماً.

وظف أسلوب القسم، واللام، وقد، ليؤكد الجملة في صورة مكثفة الغاية هو إقناع المتلقي المنكر للفعل، من قبل أن الشاعر على سمت العاجز الضعيف، فلا يصدق أن هذا الذي يشبه الجنازة، قد كان يوماً ما، في ماضيه يزلزل أركان الخصم في القراع، ويهز وجدانه في السلم بشعره وبلاغته، لذا اقتضى هذا التكثيف في الخطاب، ومثله: قد صبحت بغارة، للغرض نفسه.

6. استخدام صيغة: لا + الفعل الماضي، ليفيد الدعاء.
7. استخدام الحال في صورة جملية: ما تجف دموعها وقد حيل، أو شبه جملة: في شقا، كرجل جراد.

5. الفضاء الدلالي:

ونقصد به جملة من المفردات موزعة على الحقول الدلالية، لنرى من ثمة حجم المسألة الرئيسية التي تمحور حولها الشاعر:

وقع لنا جملة من المفردات على محجة واحدة، ومنها:

1. القرابة: أم صخر، سليمى، امرئ، حليلة، أم.
2. حقل البكاء: ما تجف دموعها.
3. السلوك: وملت سليمى، نائم.
4. المكان: مضجعي، مكاني، حي حريد، فوق القارح.
5. الموت والفناء: جنازة، الشقا، الهوان، حيل، فائت الموت، فاته.
6. الخوف: أخشى، أهم، لو أستطيع.
7. القوة: الحزم، النزوان، أيقظت، أسمعت، صبحت، أخو الحرب، فوق القارح، العدوان.

ويلحظ كثرة مفردات القوة وتمجيد البطولة، أو الحنين إليها، من قبل أن النفس ظلت تسمو إليها، وتتغياها في أوقات التعسر.

8. قيم مطلقة: المساواة، الغرور.
9. الحرب: غارة، حي حريد، أخو الحرب، القارح العدوان.
   أيقظت من كان نائماً، صبحت

وكلها تدخل في مفردات الفروسية والحرب، التي كانت هاجس الشاعر.

10. توظيف الموروث، أو المثل:

ومن يغتر بالحدثان: استفهام يفيد الاستنكار، ونفي الغرور وإنكار تقلبات الزمن، وتحول الأحداث، فلا سرور يدوم، ولا هم يبقى، فالأيام في تداول.

وقد حيل بين العير والنزوان: أي حال الجريض دون القريض، فالظروف حكمت التحجيم أو التغييب على ذي الحول والطول، فبات مهمشاً مغرباً، وفي ذلكم اختصار للمرارة والأسى والحزن.

وأكثر المفردات دوراناً في هذا النص، هو الحزن والموت والفناء والحسرة والألم، مستوحاة من واقع الحدث، والحديث عن مفردات الفروسية والشجاعة وتمجيد

البطولة والحرب، للحديث عن الواقع المغيب الضائع، تعويضاً عن خسارة الحاضر، وتوقي الاستسلام والذل، وتوخي العزاء والتعويض، وإيجاد التوازن والاستقرار النفسي.

11. المرأة: المرأة الحانية، الأم، وموقفها على صعيد المأساة، المرأة الزوجة، ورسم صورها في أوقات الشدائد.

12. الحيوانات: العير، النزوان، القارح العدوان. وهي تعادل ذات الشاعر، رسمها في أجلى قوها.

6. الفضاء الأسلوبي التصويري:

ليس ثمة تعريف موحد أو جامع للأسلوب، فهو قد يعني ما تعنيه الأسلوبية من إضافة، أو تحسين وزخرفة وتجميل للتعبيرات المحايدة، على نحو ما تقدمه البلاغة، فاللغة ذات المسار الواحد، لا تكفي للتعبير فلا بد من تشكيل عبارات لغوية جديدة مؤثرة معبرة، فالأسلوب اختيار، أو انحراف باللغة[26]. والأسلوبية علمية تقريرية تصف الوقائع، وتصنفه بشكل موضوعي، منهجي، بعد أن كانت البلاغة تدرس الأسلوب بروح معيارية، نقدية صريحة، وتعلم الأفضل من القول. فالأسلوبية، علم لغوي حديث يبحث في الوسائل اللغوية التي تكسب الخطاب العادي، أو الأدبي خصائصه التعبيرية والشعرية، فتميزه عن غيره، إنها تتقرى بالمنهجية العلمية اللغوية، والأسلوب ظاهرة، هي في الأساس لغوية، تدرسها في نصوصها، وسياقاتها[27].

فما الظواهر الأسلوبية الملموحة في هذا النص؟

1. أسلوب التكنية للإجلال والإعجاب: أرى أم صخر.
2. أسلوب التصغير: للتحقير من شأن الزوجة: سليمى.
3. أسلوب: المقابلة والضدية، لتجسيد الحالة والحركة النفسية أم صخر ما تجف دموعها ـ ملت سليمى مضجعي ومكاني.

4. صورة الشاعر الضعيف طريح الفراش ـ صورة الجنازة للضعف والتحول.
5. صورة الفارس أعجزه المرض وقهره الضعف بصورة العير الذي كان قوياً ولكن حيل بينه وبين النزوان للضعف، والعجز.
6. أيقظت من كان نائماً ⟵ الغارات المتكررة.

أسمعت من كانت له أذنان ⟵ للفصاحة والبلاغة في السلم.

7. صورة الفارس المغوار السريع الحركة كرجل جراد أو جراد صغير وثاب، سريع الخفة والحركة.

صورته، وقد أخطأه الموت وفاته، كفارس فوق جواد فتي قوي سريع الجري الحركة، وثاب.

8. أسلوب القسم.
9. أسلوب الشرط.
10. الطباق بين (أيقظت)، و (نائماً).
11. الجناس: حي حريد، فائت الموت، فاته.
12. يميل الشاعر إلى التلميح والتلويح دون التصريح، إن في المشاعر، وإن في الأساليب التي وظفها للعبارة عن مشاعره.

فقال باقتضاب شديد: إن أمه دائمة البكاء دون استفاضة بما يستلزم ذلك.

وقال: إن زوجه قليلة الوفاء من غير أن يفرط، أو يسب أو يشتم. فهو مخاصم من غير لجاجة، وعاتب من غير تفحيش، فاكتفى بقوله:

وما كنت أخشى أن أكـــون جنـــازة

عليـــــك، ومـــــن يغتـــــر بالحـــــدثان

فاتهم زوجه بالغرور، وتحس في البيت مرارة وأسفاً وخيبة ملمحاً بها من غير تصريح. ويظل الشاعر وفياً صادق المشاعر لزوجه، لا يفرط بها، بل يعاتبها بمرارة وأسف، بالتلميح، من غير مباشرة، وهذا صنيع الكبار، وأصحاب الخلق النبيل،

والذوق الرفيع، فما وهنت نفسه، ولا استكان، ولا هاج أو لج، ولا خرج عن طوره وأدبه. فالأسلوب وجيز، مكثف ملمح، مشع، متوازن ينم على السمو.

ولا ريب أن ثمة أساليب جمة احتقبتها هذه المقطوعة، على صغرها، أسعفت في رسم ملامح فارس، وشيخ القبيلة، وشاعرها، في أيام مجده ورسمت صورة ضعفه وتحول أيامه وعجزه وضعفه، ورسمت صورة معبرة صادقة للناس من حوله في تعاملهم مع الحدث. ورسمت صورة للماضي المشرق، وللحاضر المؤرق، وصورت أدق الأحاسيس وأرقها، ونقلت رؤية وتطلعاً وتشوفاً للإنسان في رحلته مع الحياة، وسجلت معاناة مؤرقة. ونقلت لنا عبراً ودروساً تشقق للمتلقي آفاقاً مستقبلية، تسعف في تبين الصواب والخطأ، وترسم تزييناً يجمل المصائب والمصاعب، ويروض الإنسان على تقبل الحياة بحلوها ومرها، وعجرها وبجرها، وذلك لصوغ ملامح جديدة للقبح والجمال في مفاصل الحياة.

ولا مراء في أن الأدوات الفنية كانت معبرة في مستوى الرؤي والطروحات التي رغب الشاعر الفارس في نقلها إلينا، بصورة عفوية ملذة مستطابة، فكانت تنثال على لسان المرء وروحه انثيال النبع الرقراق، فبذا رسمت هذه التقنات الملامح والرؤى والتجارب، والعبر بكل استحقاق وأريحية، من غير افتعال أو تكلف أو توعر.

خلاصة البحث:

تتبع البحث ملامح شخصية فارس، شاعر، زعيم، ولكنه كان مقلاً في شعره، وقع لنا منه مقطوعة تكاد تصل عدة أبياها إلى ثمانية أبيات، بيد أها نقلت لنا لحظة شعورية، وحالة نفسية، مفعمة بالأسى، والأسف، وخيبة الأمل، ولما وجد الشاعر نفسه مقهوراً مما حوله من البشر، أو الآلام، ليس أمه، ارتد إلى ماضيه يمتح منه عزاء وسلواناً، من غير تنفج أو علو.

1. جسدت أبيات المقطوعة معاناة الشاعر المبتلى، والمهجور من زوجته التي عافته، وراحت تبحث عن بديل، وهو ما زال حياً. فعاتبها بمرارة ولكن بصبر، ولامها، ولكن من غير تفحيش أو تخوض في العيوب.
2. أشاد بموقف أمه، ما تجف دموعها، و لم يلح على هذا المشهد كثيراً من قبل أنه اعتيادي، متوقع، أما مشهد الزوجة فقد ألح عليه كثيراً إن في التحقير تارة، وإن في العتاب واللوم، والتقريع تارة أخرى، وإن بالاتهام بالغرور، تارة ثالثة، وإن في الحث على الوفاء والإشفاق على قوي زال مجده، وأمحى عزمه.
3. كشف لنا النص عن إحساس شاعر فارس، خذله زمانه، وخانه أحبابه، زوجه، وصور لنا التحول المؤلم في حياة الشخصية من قوة إلى ضعف، ومن فارس صوال إلى عاجز يشبه أن يكون جنازة، ومن عير يجيد التروان، إلى حي ضعيف يهم بأمر العزم ولا يقدر عليه. ولكنك لا تحس انهزاماً، أو تخاذلاً، أو سقوطاً في سلوك هذه الشخصية، بل ظل الشاعر الفارس، الزعيم، لصيقاً بقيمه، قابضاً على جمر الوفاء لمبادئه، مع أنه يعاني مرارة وألماً وحزناً، وأزمة داخلية طاحنة.
4. لجأ الشاعر إلى آلية معروفة لدى الشعراء، إبان اليأس من الواقع المر المؤلم، بالهجرة إلى الماضي الحافل بالأمجاد والبطولات، يلتمس منه العزاء، والتعويض، لإحداث حالة من التوازن النفسي والتصبر والتجلد، فرسم لنا الشاعر، باقتضاب، مشاهد من تلك الحالة الغاربة، في أبهى صورها، وأحلاها إلى خاطره، وأقربها إلى نفسه، بيد أن هاجس الموت ظل يلاحقه، وبقي يستبد بروحه، فيرتكس إلى خيبة ووسواس دائمين، مع الترفق بنفسه، والشموخ بعواطفه، والمكابرة على الألم والجراح:

فلو أن حيـــاً فائـــت المـــوت فاتـــه

أخـــو الحـــرب فـــوق القـــارح العـــدوان

بأسلوب يثير الأسى والأسف، والإشفاق، لدرجة يضطر المرء إلى أن يتماهى معه، ويندغم في مأساته، ويلتحم مع محنته، وذلك لكثرة العروق الإنسانية في مفاصلها، بما ينم على قدرة شاعرية موفقة، حركت المواجد، وهزت العواطف.

5. وظف الشاعر من الأساليب الفنية المتنوعة، في الإيقاع الداخلي، وفي حركة الأصوات وتماوجها، وفي الروي الذي تلمس فيه من كثب آهات الأسى والحزن، وفي بناء الجملة الفعلية المتكاثرة، والجمل الخبرية في ظاهرها، كي تؤدي رسالة الحزن والعتاب والتقريع، وجلد الآخر، من غير عنف، أو لجاجة، وفي الصور التي وضحت تجليات الحالة، للأم المفجوعة، وللزوجة الهاجرة، وللفارس المكلوم بالسنان واللسان، وفي خطراته ونظراته في تصاريف الدهر، وسلوك البشر.

والحمد لله أولاً وآخراً

ونستغفره من الخطل أو الزلل

هوامش البحث

1. الشعر والشعراء: ابن قتيبة، دار الثقافة، 220.
2. ديوان الخنساء: تحقيق د. أنور أبو سويلم، 223.
3. نفسه، 143.
4. خزانة الأدب: البغدادي، 435/1.
5. ديوان الخنساء، 388.
6. الشعر والشعراء لابن قتيبة، 219؛ وخزانة الأدب، 436/1.
7. الأغاني: لأبي الفرج الأصفهاني، دار الكتب، 136/13؛ وتجريد الأغاني: ابن واصل الحموي، 1616.
8. مختار الأغاني: ابن منظور، 26/5.
9. نفسه، 26/5؛ ولسان العرب: لابن منظور: (عسب).
10. تجريد الأغاني: ابن واصل الحموي، 1621.
11. ديوان الخنساء: 360؛ الشعر والشعراء: 219؛ الخزانة: 436/1.
12. الأغاني: 131/13؛ ديوان الخنساء: 361؛ تجريد الأغاني: 1617.
13. الخزانة: 437/1.
14. الأصمعيات: الأصمعي، 146؛ الشعر والشعراء: 352/2؛ والأغاني: 131/13؛ وخزانة الأدب: 219.
15. تجريد الأغاني: ابن واصل الحموي، 1616-1617.
16. ديوان الخنساء: 362 وينظر الحماسة البصرية: 311/2؛ والكامل: 344/2؛ ونشوة الطرب: 520/2.
17. قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي: د. موسى ربابعة، 197.
18. نفسه: 203.
19. نفسه: 198.

20. اللغة والإبداع الأدبي: د. محمد العبد، 69.

الإنسان والزمان: د. حسني عبد الجليل، 108.

21. دلائل الإعجاز: عبد القاهر الجرجاني، 67.

22. مدخل إلى علم الأسلوب: شكري عياد، 59.

23. في البنية الإيقاعية للشعر العربي: د. كمال أبو ديب، 230.

24. دلائل الإعجاز: 64؛ دراسات في نظرية النحو العربي: د. صاحب أبو جناح، 281.

25. دلائل الإعجاز: 64-65؛ وينظر: الجملة العربية: د. فاضل السامرائي، 75.

26. الأسلوبية: د. موسى ربابعة، 22-23.

27. اللغة والأسلوب: عدنان بن ذريل، 140.

ثبت المصادر والمراجع

الأسلوبية: د. موسى ربابعة، دار الكندي، إربد، 2002 م.

1. **الأصمعيات**: الأصمعي، تحقيق أحمد محمد شاكر، وعبد السلام هارون، طبعة خامسة، بيروت.
2. **الأغاني**: أبو الفرج الأصفهاني، طبعة دار الكتب.
3. **الإنسان والزمان**: د. حسني عبد الجليل، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1988 م .
4. **تجريد الأغاني**: ابن واصل الحموي، تحقيق: د. طه حسن وإبراهيم الأبياري، مطبعة مصر، القاهرة، 1957 م .
5. **الجملة العربية**: د. فاضل السامرائي، دار الفكر، عمان، 2002 م.
6. **الحماسة البصرية**: أبو الفرج بن الحسين، تحقيق مختار الدين أحمد، عالم الكتب، بيروت، 983.
7. **خزانة الأدب**: البغدادي، تحقيق عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1979 م .
8. **دراسات في نظرية النحو العربي**: د. صاحب أبو جناح، دار الفكر، عمان، 1998 م.
9. **دلائل الإعجاز**: عبد القاهر الجرجاني، تحقيق محمد رشيد رضا، دار المعرفة، بيروت، 1978 م.
10. **ديوان الخنساء**: تحقيق د. أنور أبو سويلم، دار عمار، طبعة أولى، 1988 م.
11. **الشعر والشعراء**: ابن قتيبة، تحقيق: أحمد محمد شاكر، طبعة ثالثة، 1977 م.
12. **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**: د. كمال أبو ديب، طبعة ثالثة، بغداد، 1987 م.

13. **قراءات أسلوبية في الشعر الجاهلي**: د. موسى ربابعة، مكتبة الكتاني، إربد، 2001 م.
14. **الكامل**: المبرد، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار نهضة مصر، القاهرة.
15. **لسان العرب**: ابن منظور، طبعة دار صادر.
16. **اللغة والأسلوب**: د. عدنان بن ذريل، دمشق، 1980 م.
17. **اللغة والإبداع**: محمد العبد، دار الفكر، القاهرة، 1989 م.
18. **مختار الأغاني**: ابن منظور، طبعة أولى، 1964 م.
19. **مدخل إلى علم الأسلوب**: د. شكري عياد، 1982 م.
20. **نشوة الطرب**: ابن سعيد الأندلسي، تحقيق: د. نصرت عبد الرحمن، مكتبة الأقصى، عمان، 1982 م.

الشوق والحنين إلى البقاع المقدسة
في الشعر الأندلسي والمغربي

أ.د / الربعي بن سلامة
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة منتوري/ قسنطينة

إذا كان جميع المسلمين في مشارق الأرض ومغاربها تنبض قلوبهم بحب البقاع المقدسة، فيتشوقون إليها وتهفو نفوسهم إلى زيارتها لأداء فريضة الحج أو العمرة أو هما معا، فإن للأندلسيين والمغاربة وضعهم التاريخي/الجغرافي الذي يجعل شوقهم وحنينهم إلى تلك البقاع أكثر تميزا وأكثر حرارة من أشواق الآخرين؛ فالأندلسيون يشعرون بأنهم أبعد من غيرهم عن مركز العالم الإسلامي، وبأنهم مفصولون عنه ببحر متلاطم الأمواج، وبأنهم محاطون بأمم تناصبهم العداء وتنتظر ضعفهم أو غفلتهم للانقضاض عليهم. وإذا أضفنا إلى هذا الوضع التاريخي الجغرافي طبيعة المواصلات آنذاك وصعوبتها في البر والبحر ـ وعرفنا أن مفهوم "الاستطاعة" يعني فيما يعنيه القدرة على تحمل أعباء الرحلة ماديا ومعنويا، وهي متطلبات وتكاليف لم يكن باستطاعة معظم الناس تحملها، وأمام شعور بعضهم بالعجز عن أداء هذا الواجب الشرعي ـ فإنه لا يبقى لهم إلا الأمل والتمني؛ اللذان يحولان دون الاستسلام لليأس والقنوط، ويحافظان على جذوة الأشواق ويؤججان مشاعر الحنين لدى المؤمنين الذين لا يجوز لهم أن يقنطوا من رحمة الله، لأنه لا يقنط من رحمة ربه إلا الضالون.

وقد جمعت الظروف التاريخية بين الأندلسيين والمغاربة في الكثير من الأحيان، كما قربت بينهما الجغرافيا، ولذلك نراهم يشتركون في الكثير من ملامح هذا الغرض الأدبي؛ الذي ظهر عندهم في العديد من المناسبات كما ظهر من خلال الرحلات التي كان المغاربة والأندلسيون يحرصون على تدوينها، بعد عودتهم من البقاع المقدسة، ليمكنوا مواطنيهم من الاستمتاع بزيارة تلك البقاع بخيالهم ومشاعرهم، بعد أن عجزوا أو حالت الظروف بينهم وبين القيام بتلك الرحلة الحلم، وسيتضح لنا هذا بعد أن نستعرض بعض النماذج من أشعار الأندلسيين والمغاربة.

أولا: الشوق والحنين إلى البقاع المقدسة في الشعر الأندلسي

الأندلسيون كغيرهم من المسلمين يؤمنون بأن الحج ركن من الأركان التي يجب على كل مسلم تأديتها متى استطاع إلى ذلك سبيلا، ولكن الظروف التي ذكرنا بعضها تحول بين بعضهم وبين أداء هذا الواجب المقدس؛ الذي يلح عليهم مرتين كل سنة، إذ كان من عادة الأندلسيين أن يحتفلوا بالمولد النبوي الشريف، وهي مناسبة ترحل فيها عقولهم ومشاعرهم إلى تلك البقاع التي شهدت مولد الرسول ﷺ واحتضنت معجزاته، وشهدت فجر رسالته التي أخرجت العالم من الظلمات إلى النور، ولكن مناسبة توديع الحجاج وتشييع مواكبهم كانت أكثر إثارة لهذا النوع من المشاعر لدى المتخلفين ـ وخاصة العاجزين منهم ـ الذين تشتد بهم الأشواق ويجرفهم الحنين فتسافر قلوبهم وترحل أرواحهم مع الراحلين، ولا يبقى لهم إلا تلك الأجساد المحطمة التي أضناها الشوق وحالت الظروف بينها وبين الرحيل مع تلك المواكب المحظوظة.

ومن أوائل ما لدينا من شعر هذا الغرض تلك القصيدة التي خاطب بها الشاعر عبد الله بن محمد بن السيد البطليوسي (ت 521 هـ) مكة المكرمة:[1]

أمكـــةُ تفديكِ النفوسُ الكرائـــمُ	ولا برحت تنهل فيك الغمائمُ
وكُفّتْ أكُفُّ السوءِ عنْك وبُلِّغتْ	مُناها قلوبٌ كي تراكِ حوائمُ
فإنـــك بيت الله والحـــرمُ الـــذي	لِعزّتــه ذلّ المـــلوك الأعاظمُ
وقد رُفــعت منك القواعد بالتقى	وشادتْكِ أيْدٍ برّةٌ ومعاصـــمُ
وساويت في الفضل المقامَ كلاكُما	تُنالُ به الزلفى وتُمْحى المآثمُ

وبعد أن دعا لمكة المكرمة وأشاد بمكانتها وعدد بعضا من فضائلها؛ التي مـــن بينها أن زيارتها تمحو الآثام، انتقل إلى الحديث عن مشاعره الخاصة فقال:

أَلَهْفي لأَقْدار عــدتْ عنكِ همتــي	فلم تنهض منـــي إلَيْـــكِ العزائمُ
فياليت شِعْري هلْ أُرى فيك داعيًا	إذا ما دعتْ لله فيـــكِ الغمائـــمُ
وهلْ تَمْحُوَنْ عنِّي خطايا اقترفتُهـــا	خُطًى فيكِ لي أو يَعْمَلاتٌ رواسمُ
وهل لي من سقيا حجيجكِ شَرْبَةٌ	ومن زمزم يُرْوي بها النفسَ حائمُ
وهـــل لي في أجر الملبـــين مَقسمٌ	إذا بُذلتْ للنـــاس فيكِ المَقاسِـــمُ
وكـــم زارَ مغناكِ المعظّمَ مَحـــْرِمٌ	فحُطتْ به عَنْه الخطايا العظائـــمُ
ومن أيْنَ لا يُضْحِي مُرَجِّيكِ آمنا	وقد أمنت فيك الْمَهَا والحمائـــمُ
لئِن فاتني منـــكِ الذي أنا رائـــم	فإن هـــوى نفسي عليكِ لدائـــمُ
وإنْ يَحْـــمني حامي المقادير مُقدمًا	عليـــكِ فإنـــي بالفـــؤاد لقـــادم
عليكِ سلام الله ما طاف طائـــف	بكعبتكِ العُـــليـــا وما قام قائـــمُ

. . . .

ولا يخفى ما في هذه القطعة من أشواق عبر عنها الشاعر بالعديد من الوسائل منها قوله: "ألهفي لأقدار عدت عنك همتي" وقوله: "فيا ليت شعري" كما عبر عنها بالعديد من أدوات الاستفهام، التي تكررت في النص، ومنها "هل أُرى" و "هل تمحون عني" و "هل لي من سقيا" و "هل لي في أجر الملبين" فهذه الاستفهامات التي تكررت أربع مرات في أربعة أبيات متتالية لم تستخدم في محلها لأنها لم تكن تهدف إلى استفهام عن شيء مجهول وإنما استخدمت لغرض آخر هو تأكيد التمني وإبراز التلهف إلى زيارة تلك البقاع التي تُغْفر لزوارها الذنوب وتُحط عنهم الأوزار.

ومن الشعراء الذين أضناهم الشوق إلى بيت الله الحرام وتعذر عليهم الوصول إليه، يحي بن بقي أبو بكر المعروف بالسلاوي؛ الذي يقول:(2)

يا حُداة العيس مَهْلا فعسى	يبلغُ الصبُّ لديـــكم أمَـــلا
لا أخاف الدهر إلا حاديا	ظَلْتُ أخشاه وأخشى الجَمَلا

أودعوني حُـرَقاً إذ ودّعـوا   غادروا القلب بها مشتعـلا
آهِ من جسم غدا مُستوْطنـا   وفـؤادٍ قـد غـدا مُرتحِـلا
شُعْبة شرْقا وأخرى مَغْربـاً   منْ لـهذين بـأن يشتمـلا
يا رجالا بين أعـلام مِنًـى   إلثموا الأستار واسعَوْا رَمَـلا
وقفـوا في عرفـاتٍ وقفـة   تمـحو عن ذي زلة ما عملا
وإذا زرتمْ ولاحـتْ يثـربٌ   فاكْحلوا بالنور منها المُـقلا
تُرْبـةٌ للوحـي فيهـا أثـرٌ   غـودِرَ البذْرُ بـها قد أفلا
كيف أنتـمْ سمح الله لكـمْ   كيْفَ ودعتمْ هـناك الرُّسَلا
كيف لم تنضج قلوبٌ حُرقا   كيف لمْ تجر عيونٌ هَمَـلاَ؟
لَيْتَ أني تربَـةُ الـوادي إذا   مرتِ العيسُ لثمتُ الأرْجُلاَ
لَوْ بوادي الدَّوْم مرت إبلـي   كنت أوطأتُ جفوني الإبلا
يا رسـول الله شكوى رجُلٍ   عذّرَ الدهـرُ عليه السبـلا
ليس بي أن أفـقد الأهل ولا   أفـقد المالَ معـا والخَوَلا
إنـما بي حين يدنو أجلـي   لستُ ألقاكَ وألقى الأجـلا

ويبدو أن ابن بقي قد قال هذه القصيدة بمناسبة توديع موكب الحجاج؛ الذي لم يسعفه الحظ في أن يكون واحدا من أفراده، ولكنه حينما ودع الوفد ودع معه روحه التي رحلت مع الحجاج وتركت جسمه يحترق على نار الشوق إلى تلك البقاع التي لم يسعد برؤيتها، ولذلك نراه يتتبع الحجاج وهم يؤدون مناسك الحج، منسكا منسكا، ويزورون مشاعره مشعرا مشعرا.

وهنا تشتد به الأشواق فتفقد الأماكن عنده أبعادها الجغرافية وطبيعتها الترابية، وتفقد المطايا طبيعتها الحيوانية لتكتسب أبعادا وقيما نفسية عاطفية تجعل الشاعر يتمنى أن لو كان ترابا تطؤه مطايا الحجاج وأرجلهم، ولو قدر لتلك المطايا أن تحمله إلى تلك البقاع لكانت جديرة بأن يوطئها جفونه، ولكن أسلوبه في قوله:

"ليت أني تربة الوادي" وفي قوله "لو بوادي الدوْم مرت إبلي" يوحي بأن رجاءه كان قليلا لأنه استهل أمنيته بـ(ليت) وهي لا تعدو أن تكون واحدة من أدوات التمني، والتمني طلب لما يرجى تحققه، وختمها بـ(لو) وهي إلى اليأس أقرب منها إلى الأمل، لأنها حرف امتناع لامتناع. و لكنه وهو يقر بهذا العجز لا يستسلم لليأس، وإنما يفتح لنفسه بابا آخر من الأمل حين يجأر بالشكوى إلى الرسول ﷺ مؤمنا بأنه الشفيع المشفع الذي لا ترد شفاعته ولا يخيب من استجار به.

ومثله الأديب الرحالة محمد ابن جبير البلنسي الذي اشتد به الشوق إلى البقاع المقدسة يوم عرفات، فخاطب الحجاج مهنئا، ولكنه لم يستطع مفارقتهم بقلبه فتتبعهم بروحه وخياله وهم يؤدون مناسكهم، حيث يقول: [3]

يا وُفودَ الله فُزْتُمْ بالمُنى	فهنيئا لكم أهل مِنى
قدْ عرفنا عرَفاتٍ معكمْ	فلهذا برح الشوقُ بنا
نحن بالمغرب نُجري ذِكْركمْ	فغروبُ الدمع تَجْري هُنُنا
أنتم الأحباب نشكو بُعدكم	هل شكوتم بُعدَنا من بَعْدنا؟
علّنا نلقى خيالا منكم	بلذيذ الذكر وهْنًا عَلّنا
لو حنا الدهرُ علينا لقضى	باجتماعٍ بِكم بالمنحنى
لاحَ برْقٌ مَوْهنا من أرْضكمْ	فلعَمْري ما هَنَا العيشُ هُنا
صَدَع الليْلَ وميضٌ وسنا	فأبَيْنا أنْ نذوقَ الوَسَنا
ما عنا داعي الهوى لَمّا دعا	غَيْرَ صبٌّ شفّه برْحُ العنا
كمْ جنَى الشوقُ علينا من أسًى	عادَ في مرضاكم حُلو الجنَى
ولَكَمْ بالخيف من قلبٍ شَجٍ	لمْ يزلْ، خوْفَ النوى، يشكو الضنى
ما ارتَضَى جانحة الصدرِ لهُ	سكَنًا مُنْذُ به قَدْ سَكَنا
فتُناديه على شَحْطِ النوى	مَنْ لنَا بِقَلْبٍ مَلّنا
سرْ بنا يا حادِيَ العيسِ عَسى	أنْ نُلاقي يوْمَ جمْعٍ سِرْبَنا
شِمْ لنا البرْقَ إذا هبّ وقلْ	جَمَعَ اللهُ بِجَمْعٍ شَمْلَنا

ولا يختلف ابن جبير كثيرا عمن سبقوه، فأسلوبه يعتمد كثيرا على وسائل وأدوات التمني؛ التي لا يرجى من ورائها شيء كثير. ويبدو أن ابن جبير كان يدرك ذلك جيدا، ولكنه كان يتمتع بتباريح الأشواق لأنها تمكنه من العيش بخياله بين تلك الربوع التي تهفو إليها قلوب المؤمنين من مشارق الأرض ومغاربها، ويبدو استمتاعه بهذا الألم العذب واضحا من قوله:

كمْ جَنَى الشوْقُ علينا من أسًى ... عاد في مرْضاكم حُلو الجَنَى

حيث اعتمد في تصويره لكمية الأسى الذي تسببه الأشواق على (كَمْ) الخبرية التي توحي بأن هذا الأسى أكبر من أن يُتَصور أو يحتمل، ومع ذلك يجد فيه ابن جبير متعة كبرى لأنه يمكن روحه وخياله من قطع المسافات وقطع الفيافي لمعايشة الحجاج والتنقل معهم بين تلك المشاعر المقدسة.

ومن الشعراء الذين هاجتهم الذكرى بمناسبة الاحتفال بالمولد النبوي الشريف واشتد هم الحنين إلى البقاع المقدسة؛ ابن زمرك شاعر الحمراء الذي قال في إحدى مولدياته: [(4)]

لو كنت أعطى من لقائك سولا ... لم أتخذ برق الغمام رسولا

أو كنت أبلغ من قبولك مأملي ... لم أودع الشكوى حبا وقبولا

وبعد مقدمة شبه غزلية، ينتقل إلى وصف ركب الحجاج وما تركه رحيلهم في نفسه من لواعج الشوق والحنين، فيقول:

من ينجد الصبر الجميل فإنه ... بعد الأحبة قد أجد رحيلا

كيف التجمل بعدهم وأنا الذي ... أنسيت قيسا في الهوى وجميلا

من عاذري والقلب أول عاذل ... فيمن أفنّد لائما وعذولا

أتبعت في دين الصبابة أمة ... ما بدلوا في حبهم تبديلا

يا موردا حامت عليه قلوبنا ... لو نيل لم تجر المدامع نيلا

ما ضر من رقت غلائله ضحى — لو بات ينقع للمحب غليلا
كم ذا أعلل بالحديث وبالمنى — قلبا كما شاء الغرام عليلا
أعديت واصلة الهديل بسحرة — شجوا وجانحة الأصيل نحولا
وسريت في طي النسيم لعلني — احتل حيا بالعقيق حلولا
هذا ووجدي مثل وجدي عندما اســ — ـتشعرت من ركب الحجاز رحيلا
قد سددوا الأنضاء ثم تتابعوا — يتلو رعيل في الفلاة رعيلا
مثل القسي ضوامر قد أرسلت — يذرعن عرض البلاد ميلا ميلا
مترنحين على الرحال كأنما — عاطين من فرط الكلال شمولا
إن يلتبس عَلَمُ الطريق عليهمُ — جعلوا التشوّق للرسول دليلا
يا راحلين وما تحمل ركبُهمُ — إلا قلوب العاشقين حُمولا
ناشدتكم عهد المودة بيننا — والعهد فينا لم يزل مسئولا
مهما وصلتم خير من وطئ الثرى — أن توسعوا ذاك الثرى تقبيلا
يا ليت شعري هل أعرِّس ليلة — فأشمّ حولي اذخرا وجليلا
أو تروني يوما مياه مجنّة — ويشيم طرفي شامة وطفيلا
وأحط في مثوى الرسول ركائبي — وأبيت للحرم الشريف نزيلا

وهو هنا لا يختلف عمن سبقوه باعتماده على أسلوب يفصح بأن أشواقه كانت قوية جارفة، ولكنه يوحي بأن أمله في الوصول إلى تلك البقاع كان ضعيفا؛ فإذا كان قوله "كم ذا أعلل بالحديث وبالمنى "يعطينا صورة عن شدة ما يعانيه من تلك الأشواق، فإن قوله بعد ذلك: "يا ليت شعري هل أعرس ليلة" يوحي بأن أمله لا يعدو أن يكون نوعا من التمني، والتمني كما معروف طلب لما لا يرجى تحققه.

ولم يكن الشعراء فقط هم الذين يتشوقون إلى البقاع المقدسة، وإنما كان الشوق والحنين إليها مما يشترك فيه جميع الأندلسيين ـ خاصة أولئك الذين عجزوا عن أداء فريضة الحج لأي سبب من الأسباب ـ ومن بين الأندلسيين الذين حال

العجز والمرض بينهم وبين زيارة تلك البقاع رجل من أهل قرطبة يقال له عبد الله بن عبد الحق الصيرفي؛ الذي طلب من ذي الوزارتين محمد بن أبي الخصال أن يكتب على لسانه رسالة يشكو فيها عجزه وقلة حيلته إلى الرسول الكريم ﷺ ويرجو شفاعته. وقد أورد المقري أنه "كان عليل الجسم، ولما وصلت رسالته القبر الشريف، برئ من زمانته ونصها:[5]

"بسم الله الرحمن الرحيم، صلى الله على سيدنا محمد. إلى البشير النذير، والسراج المنير، المخصوص بالتعزير والتوقير، والبيت المقدس بالتطهير. خاتم النبيين. وسيد المرسلين، والشفيع إلى رب العالمين، من عتيق هداه، وزائره بمحبته وهواه، المستكشف ببركته لبلواه، المستشفع بشفاعته في دنياه وأخراه،

كتابٌ وقيذٍ من زمانته مشفـــي	بقبر رسول الله أحمـــد مستشفـــي
له قدم قد قيد الدهـــرُ خطوهـــا	فلم يستطـــع إلا الإشارة بالكـــف
ولمـــا رأى الـــزوار يبتدرونـــه	وقد عاقه عن قصده عائق الضعف
بكى أسفا واستودع الركب إذ غدوا	تحيـــة صدق تفعم الركـــب بالعـــرف
فيا خاتم الرسل الشفيـــع لربـــه	دعاء مهيض خاشع القلب والطرف
عتيقك عبد الله ناداك ضارعـــا	وقد أخلص النجوى وأيقن بالعطف
رجاك لضر أعجز الناس كشفه	ليصدر داعيه بما شاء من كشـــف
لِرِجْلٍ رمى فيها الزمان فقصرت	خطاها عن الصف المقدم والزحـــف
وإني لأرجو أن تعـــود سويـــة	برحمة من يحـــيي العظام ومن يشفي
وأنت الذي نرجوه حيا وميتـــا	لصرف خطوب لا تريع إلى صرف
عليك سلام الله عـــدة خلقـــه	وما يرتضيه من مزيد ومن ضـــعف

ولم يكن العامة من الناس فقط هم الذين يرسلون رسائلهم ليعبروا عن عجزهم وقلة حيلتهم، وإنما كان ملوك الأندلس أيضا يفعلون ذلك، فيعبرون

كغيرهم عن أشواقهم إلى زيارة الرسول ﷺ ويعتذرون عن تأخير الزيارة، غالبا، بانشغالهم بالدفاع عن دينه وحماية ضعفاء أمته من العدوان الصليبي.

ومن الشعراء الذين كتبوا إلى المقام النبوي على ألسنة ملوكهم الشاعر الكاتب لسان الدين بن الخطيب الذي كتب رسالتين؛ الأولى على لسان السلطان أبي الحجاج يوسف بن نصر والثانية على لسان ولده السلطان محمد الخامس الغني بالله، وقد احتوت كلتاهما شعرا ونثرا، ولكننا سنكتفي هنا بالجانب الشعري من الرسالة الأولى؛ التي استهلها بقوله: (6)

إذا فاتني ظل الحمى ونعيمه ... فحسبُ فؤادي أن يَهُبَّ نسيمُه

ويقنعني أنّي به متكنف ... فزمزمُه دمعي، وجسمي حطيمُه

يعود فؤادي ذكرُ من سكن الغضا ... فيُقْعِدُهُ فوق الغضا ويقيمه

ولَمْ أرَ شيْئا كالنسيم إذا سرى ... شفى سَقَمَ القلب المشوق سقيمُهُ

نعللُ بالتذكار نفْسا مشوقة ... ندير عليها كأسَهُ ونُديمُهُ

وما شفني بالغور قدٌّ مرنّح ... ولا شاقني من وحش وجرَةَ ريمُهُ

ولا سهرت عيني لبرق ثنية ... من الثغر يبدو موْهنا فأشيمُه

براني شوقٌ للنبي محمد ... يسومُ فؤادي برحُهُ ما يسومه

ألا يا رسول الله ناداك ضارعٌ ... على النأي محفوظُ الوداد سليمه

مشوقٌ إذا ما الليل مد رواقه ... همٌّ به تحت الظلام هُمومُه

إذا ما حديث عنك جاءت به الصّبا ... شجاه من الشوق الحثيث قديمه

وهي طويلة، ومنها أيضا قوله:

وكان بودي أن أزور مُبوَأً ... بك افتخرت أطلاله ورسومه

وقد يُجهد الإنسانُ طرف اعتزامه ... ويُعوزه من بعد ذاك مرومُه

وعذريَ في تسويف عزمي ظاهر ... إذا ضاق عذر العزم عمّن يلومه

عدتني بأقصى الغرب عن تربك العدا ... جلالقة الثغر الغريب وروممه

أجاهد منهم فـــي سبيلك أمـــةً ... هي البحرُ يُعيي أمرُها مـــن يرومـــه
فلولا اعتناء منك يا ملجأ الورى ... لريع حمـــاه واستبيـــح حريـــمـــه
فلا تقطع الحبل الذي قد وصلته ... فمجـــدك موفور النـــوال عميمـــه
وأنت لنا الغيث الذي نستدرُّه ... وأنت لنا الظـــل الـــذي نستديمـــه
ولّما نأت داري وأعوز مطمعي ... وأقلقني شـــوقٌ يشـــب جحيمـــه
بعثتُ بها جهدَ المقـــل معـــولا ... على مجدك الأعلى الذي جلّ خيمُه

. . . .

وهو كما نرى، هنا، لا يختلف في أشواقه إلى البقاع المقدسة عن عامة المسلمين، وإن كانت ظروفه مختلفة عن ظروفهم؛ لأنه مسئول عن حماية المسلمين والدفاع عنهم في الأندلس وهي مسئولية لا تقل عن فريضة الجهاد، بل إن بعض علماء الأندلس قدم فرض الجهاد على فرض الحج، ومنهم لسان الدين بن الخطيب الذي كتب على لسان سلطانه رسالة في تفضيل الجهاد على الحج، وقد توجه بها إلى أحد الشيوخ ـ بعد أن سمع بتردده وحيرته بين الرحيل لأداء فريضة الحج والرحيل للمرابطة في الثغور الأندلسية المهددة ـ يحثه فيها على تغيير وجهته من الحج إلى مواطن الجهاد في الأندلس لأنها أولى [(7)]

ثانيا: الشوق والحنين إلى البقاع المقدسة في الشعر المغربي

لم يكن المغاربة يختلفون كثيرا عن الأندلسيين في هذا الغرض، وهذا لا يعود ـ في تقديرنا ـ إلى اشتراكهما في العقيدة فقط، وإنما يعود أيضا إلى اشتراكهما في الجغرافيا؛ إذ يقع كلاهما في أقصى غرب العالم الإسلامي، كما يعود إلى اشتراكهما في المسار التاريخي في العديد من الحقب، بل إنهما كانا يشكلان وحدة سياسية واحدة خلال عهد المرابطين والموحدين، وقد استمرت العلاقة بينهما قوية خلال معظم العهود بعد ذلك؛ فالأندلسيون كانوا دائما يفزعون إلى جيرانهم

المغاربة حينما يشتد عليهم ضغط النصارى من الشمال، وفضلا عن كل هذا فإن معظم مواكب الحجاج الأندلسيين كانت تمر عبر المغرب حيث ينضم إليهم الحجاج المغاربة ليصبحوا موكبا واحدا، ولهذا فإننا لا نستغرب إذا رأينا المغاربة ـ كالأندلسيين ـ تشتد بهم الأشواق وهم يودعون تلك المواكب من الحجاج الذين أسعفهم الحظ وأسعدهم بزيارة البقاع المقدسة، أو رأيناهم والحنين يجرفهم بمناسبة المولد النبوي إلى تلك البقاع التي ولد وتربى فيها النبي ﷺوإلى تلك الربوع التي أشرق فيها نور رسالته وتجلت فيها معجزاته قبل أن تنتشر ويشع نورها على مشارق الأرض ومغاربها.

وقد كانت الأماكن المقدسة عند المغاربة ـ كما كانت عند الأندلسيين ـ تفقد في معظم الأحيان أبعادها الجغرافية والهندسية لتكتسب تحت وهج الحنين أبعادا روحية؛ وبذلك يصبح كل هواء قادم من الشرق، بل كل نسمة كافية لإنعاش نفوسهم الملتهبة بحر الأشواق، وتصبح تربة الحجاز بلسما يشفي من جميع الأسقام. وتتحول بعض الحيوانات عن طبيعتها، بعد أن يفيض عليها الشعراء من أحاسيسهم ومشاعرهم، وخاصة تلك المطايا التي تحمل الحجاج إلى البقاع المقدسة والتي تستغني عن حداتها بعد أن تصبح هي أيضا مسكونة بالأشواق التي تجتذبها وتهديها، والحنين الذي يدفعها ويحدوها.

ومن شعراء المغرب الذين تحدثوا كثيرا عن البقاع المقدسة؛ الثغري التلمساني الذي حركت أشواقه إحدى ليالي المولد النبوي التي كان يُحْتَفلُ بها في أيام أبي حمو فقال في قصيدة مطلعها: (8)

شرف النفوس طلابها لعلاها ولباسها التقوى أجل حلاها

ومنها في التعبير عن غبطته لمن فازوا بزيارة البقاع المقدسة وسعدوا بأداء مناسك الحج بين ربوعها:

لله قـــوم أيقـــظوا عزمـــاتـــهـــم   فكأنـــها شهب تضيء دجاها
وصلوا السرى بالعيس تنفخ في البرى   وفلوا بأيدي اليعملات فلاهـــا
وإلى الحمى قبل الحمام سرت هم   ظعن يســـر الظاعنين سراهـــا
نجب هـــواها في الحجاز ووردهـــا   ماء العذيب فخلها وهواهـــا
تغنيك شدة شوقـــها عن سوقهـــا   فاخلع براها فالغرام براهـــا
أو ما تراها كالقســـي ضوامـــرا   والركب مثل النبل فوق ذراها
دأبوا على السير الحثيث وحثهـــم   شوق يذود عن الجفون كراها
حتى بدا القمر الـــذي لولاه مـــا   بدت النجوم ولا بدا قمراها
قمر بيـــثرب أشرقـــت أنـــواره   حتى أضاءت أرضها وسماهـــا

ولا يخفى ما في هذه الأبيات من امتزاج بين الشاعر وموضوعه؛ الذي يبدو واضحا فيما تحمله تلك النجب من أشواق وحنين إلى أرض الحجاز ، وهو ما جعلها تستغني عمن يقودها أو يدفعها.

ومما قاله أيضا في إحدى المولديات، تلك القصيدة التي استهلها بقوله: [9]

تذكرت صحبا يمموا الضال والسدرا   فهاجت لي الذكرى هوى سكن الصدرا
وإخوان صدق أعملوا السير والسرى   إذا ما بدا عذر لهـــم قطعـــوا العـــذرا
سروا في الدجى يفلون ناصية الفلى   وعند صباح القوم قد حمدوا المســـرى
غدت نكرات البـــين معرفـــة هم   وآهـــلة تـــلك المـــجاهل لا قـــفـــرا
وتوديعهم أذكى الجوى في جوانحي   لقد أودع التوديـــع في كبـــدي جمـــرا
يضيء الدجى من عزمهم فكأنهـــم   كواكب تسري للحمى كي ترى البدرا

وقد كان موقف توديع مواكب الحجاج من أكثر المواقف وأشدها إثارة للأشواق وتأجيجا لمشاعر الحنين التي لا يستطيع الشعراء كبتها أو التغلب عليها إلا بإخراجها في تلك القصائد والمقطوعات التي تفيض صدقا وإخلاصا.

وبعد أن يستفيق الثغري من ذكرى توديع المحظوظين السعداء من رفاقه، يعود للتعبير عن لهفته إلى اللحاق بهم، فيقول:

أيا جيرة الوادي بحقكم متـــى يقول لي الحادي هنيئا لك البشرى

أحل بأرض حلها خير مرسل غدا تربها مسكا وحصاؤهـــا درا

وعلى الرغم من قوة حنين الشاعر وشدة شوقه؛ التي حولت المكان عن طبيعته بعد أن جعلت تربته مسكا وحصاه درا إلا أن هذا الحنين كان مغلفا بما يشبه اليأس، كما يبدو من صيغة التمني المبنية على الاستفهام في قوله: "متى يقول لي الحادي هنيئا لك البشرى؟"

وقد يشتد الشوق ببعض المغاربة ويعجزون عن زيارة البقاع المقدسة بأجسادهم فيستعيضون عن الزيارة بتلك الرسائل التي يكتبونها لتنوب عنهم في تأدية التحية، ومن خلالها يعبرون عن عجزهم ويرجون قبول عذرهم.

"وممن سلك هذا الوادي، وأرسل ـ إذ غلبه الشوق ـ دموعه الغوادي، ذو البيان الذي قل له الموازي، الشيخ أبو زيد الفازازي، فإنه كتب إلى الحجرة الطيبة، على ساكنها أفضل السلام والصلوات الواكفة الصيبة، بما نصه: [10]

يا سيـــد الرســـل المكـــين مكانـــه ومقدما وهـــو الأخير زمانـــه

والمصطفى المختار من هذا الـــورى فمحله عالي المحـــل وشأنـــه

ومن النبـــوءة والطهـــارة والهـــدى شرف حـــواه فؤاده ولسانـــه

عنوان طرس الأنبيـــاء وختمهـــم والطرس يكمل حسنه عنوانه

فالدهر خلـــق أحـــمد إصباحـــه والخلق جفن أحـــمد إنسانه

نـــاداك عـــبد أخرتـــه ذنـــوبـــه والشوق تلفـــح قلبه نيـــرانه

وفدت عليك ركاب أرباب التقى ... والمذنب الخطاء كف عنانـــه

لما تــخلف للتخلــف مذنبـــا ... في الــمذنبين وغره إمكانـــه

كتب الكتاب لعـــله إذ لم يـــزر ... باللحـــظ قبرك أن تزور بنانه

ووراء أضـــــلاعي فؤاد قيـــــده ... ألف الذنوب وسجنه أشجانه

لكن حبــك شافع و مشـــــــفع ... يغـــشى محبك أمنه وأمانـــه

وعـــليك يا خــــير الأنام تحـــية ... كالروض صافح روحه ريحانه

ممن يزورك خطـــــه وكلامــــه ... إن لم يزرك لذنبـــه جثمانـــه

"وممن بلغ في هذا غاية الآماد الكاتب ابن الغماد، فإنه قال يتشوق إلى ذلك الجناب المنيع، ويترجي التيسير وحسن الصنيع: [11]

شوقي إلى خير الخلـــق متصـــل ... يا ليت شعري هل أدنو وهل أصل

وهل أزور ثراه وهو خير ثـــرى ... استنشق المسك منـــه ثم أكتحـــل

وهل أرى روضة حل الكمال بها ... من كل أرض إليهـــا تجهد الإبـــل

ومنها:

في كل عـــام أرجي زورة معكـــم ... فتنهضون وشأنـــي دونكـــم ثـــقل

لو خف ظهري لكان الجسم مرتحلا ... لكن قلبي أمـــام الركـــب مرتحـــل

يحدو به وجده والشوق سائـــقـــه ... وكيف يدنو كلال منـــه أو ملـــل

وا حسرتا فاز غيري بالوصال إلى ... أرض الحبيب ودوني سدت السبـــل

متى ينادي بـــي الحادي يبشرنـــي ... بشراك - يا مغربي - انزل فقد نزلوا

إنزل بطيبة طاب العيش قد ظفرت ... به يداك فـــلا خـــوف ولا وجـــل

عبد له أنا إن نـــادى وبشرنـــي ... وأنت حر إذا بلـــغت يـــا جـــمل

قلبي بحب رســـول الله مشتغـــل ... يا ويح قلب له عن حبـــه شغـــل

***

والقاسم المشترك بين معظم الذين لم يتمكنوا من زيارة البقاع المقدسة هو أنهم يردون السبب في عجزهم إلى كثرة ما ارتكبوه من ذنوب؛ فالذنوب هي التي أثقلت أجسامهم وأفقدتها الخفة اللازمة للقيام بهذه الرحلة المقدسة، كما يشتركون ـ رغم توهج أشواقهم ـ في نوع من الأمل المغلف باليأس، وهذا ما نراه بوضوح عند ابن الغماد الذي وردت في قصيدته عبارة واحدة يمكن اعتبار الأمل فيها حقيقيا، وهي قوله: "في كل عام أرجي زورة معكم" ولكننا، باستثناء هذا الرجاء، نجد قصيدته محشوة بذلك النوع من أساليب التمني التي ـ وإن عبرت عن تأجج الأشواق ـ لا تحمل الكثير من الأمل أو الرجاء الذي ينتظر وقوعه، من مثل قوله: "يا ليت شعري هل أدنو وهل أصل" وقوله: "وهل أزور ثراه وهو خير ثرى" وقوله: "لو خف ظهري لكان الجسم مرتحلا" وقوله:

وا حسرتا فاز غيري بالوصال إلى أرض الحبيب ودوني سدت السبل

ولا يخفى ما في عبارة "سدت السبل" من قرب لليأس و بعد عن الأمل، ومثل هذا يمكن أن يقال بالنسبة لأدوات الاستفهام التي استخدمها الشاعر للتعبير عن أمانيه؛ والتي لا يرجى من ورائها شيء كثير.

ومن الشعراء الذين أكثروا القول في هذا الحديث الشجي ابن الخلوف القسنطيني؛ الذي تكررت أشواقه إلى تلك البقاع وترددت سبع مرات في "ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين"، وهو لا يختلف عن غيره من الشعراء في الكيفية التي يعبر بها عن أشواقه، بحيث نراه وهو يستعين بكل مظاهر الطبيعة ليحملها بعضا من أشواقه، أو يشركها أحاسيسه ومشاعره ليخفف عن نفسه أو ليوسع من دائرة معاناته، وهذا ما نراه في القصيدة التي استهلها بقوله: (12)

عليك توكلي ولك افتقاري ومنك تطلبي وبك انتصاري

وبعد التضرع إلى الله سبحانه وتعالى، وبعد مدح الرسول ﷺ خاطبه قائلا:

بودي لو شققت لك الفيافـــي وخضت إليك أفئدة البحـــار

وسرت على ذرى الريح اعتجالا   وصرت على الطائر في مطار
لأشهد روضة حوت المـعالـي   فحق لها بأن تسبي الدراري
وألـثم تربة ضمـت عظامـا   تعاظم قدرها عن ذي افتخار
وأرشف من كؤوس الفوز راحا   يبـرِّدُ روحها حر الأواري
وأقضي في حـماها كل حج   بتـطواف، وسعي، واعتمار
وأرمي في ذُراهـا من دموعي   جـمارا لا تُقايس بالجمار

وبعد أن أدى بعضا من مناسك الحج عبر هذه الرحلة الخيالية التي لم تتجاوز التمني، التفت ليقسم بالمطايا التي تنقل الحجاج وليشركها بعضا من أحاسيسه، ويجعلها تتشوق مثله إلى تلك البقاع، فقال:

يـمينا بالمطي وقد دعاهـا   إلى أوطانـها داعـي القـرار
تجوب البيد في ليـل بهيـمٍ   تناعس نجمُه عن كل سـاري
وترفل في رداء التيـه لمـا   فَلتْ بيد السرى قوْد السحاري
مطايا كالقسي رمت سهاما   بخطوٍ حين عـن عوْج العثـار
تحنُّ إلى العُذيْبِ وساكنيـه   حنين فقيده حسن اصطبـاري
وتمرح في الفلا طربا وشوقا   إلى تلـك الـمعالم والديـار
فما تلوي أخادعها لـوردٍ   ولا يخلو لها مرعـى الضمـار
وإن تبلغ المسعى وتسعـى   إلى ربع الحبيب علـى الشفـار
وأولي ثانيا قسما صدوقـا   على وفـق اختبـار واختيـار
لأقتعدن أسنمة المهـاري   أشق بوخـدها شقق القـفـار
وأرسلـها بأرْقال إلى أن   أنوِّخـهـا بحـي بـني نـزار
هناك تقر عيني أن تراهـا   تلذ العيش فـي أهـنى قـرار
وحينئذ أصيرهـا حرامـا   على شق الفيافـي والقـفـار

فمطايا ابن الخلوف هنا، كمطايا معظم من سبقه من الشعراء، لا تقنع بنقل راكبها إلى البقاع المقدسة وإنما تتقمص أحاسيسه ومشاعره، لتصبح مثله في حنينها إلى تلك البقاع، وهذا يهون عليها أتعاب الرحلة، بل يحول تعبها إلى مرح وطرب يدفعاها إلى الإسراع، ويهديانها في الفيافي، كما نرى في قوله:

وتمرح في الفلا طربا وشوقا   إلى تلك المعالم والديار

ومرحها وطربها هنا، لا يعدوان كونهما امتدادا لمرح وطرب الشاعر نفسه. وهذا دون شك نوع من الامتزاج بين الشاعر وموضوعه.

ولا يختلف ملوك المغرب عن ملوك الأندلس في التعبير عن أشواقهم إلى البقاع المقدسة، فيما يرفعونه من قصائد أو رسائل، وفيما يقدمونه بين يديها من اعتذارات؛ فهم في حنينهم وحديثهم عن الأشواق لا يختلفون عن الشعراء العاديين إذ نراهم، وهم يودعون ركب الحجاج، تجتاحهم الأشواق وتهفو بهم أجنحة الحنين إلى تلك البقاع التي لم يسعفهم الحظ بزيارتها، كما نراهم وأرواحهم ترحل مع الحجاج لتترك أجسادهم محطمة في المغارب، ولكنهم حين يصلون إلى مفصل الاعتذار يختلفون عن عامة الناس، إذ نراهم - في معظم الأحيان - لا يكتفون بالاعتذار عن الذنوب كالعامة، وإنما يضيفون أعذارا تختلف عن أعذار العامة؛ فهم ملوك أنيطت بهم مهمة الجهاد والدفاع عن المسلمين، ولذلك فإنهم ما تخلفوا عن ركب الحجاج إلا لحفظ الشريعة المحمدية في أوطانهم، وإخماد الفتن التي تشتت وحدة المسلمين وتضعف صفوفهم في مواجهة المتربصين بهم من الصليبيين.

ومن هؤلاء الملوك أبو حمو موسى الثاني الملك الزياني الذي استهل إحدى مولدياته بقوله: (13)

نام الأحباب ولم تنم   عيني بمصارعة الندم

وفيها يقول:

أدعـــوك إلهـــي معتـــذرا   في ضوء الصبح وفي الظلـــم

قلبي انفطرا والدمع جرى   والركب سرى نحو العلـــم

قلبي بنواه أسيـــر هـــواه   فيا شوقـــاه إلـــى الخيـــم

سرت الإبل لما ارتحلـــوا   قلبي حملوا فـــي ركبهـــم

حملوا خلدي أفنوا جلدي   تركوا جسدي رهن السقم

حط العشاق ركائبهـــم   بين العلمـــين وبالحـــرم

وغـــدا المشتـــاق بزفرتـــه   في مغربـــه يبكـــي بـــدم

قد قيـــدنـــي ما قلدنـــي   من أمر حكيم ذي حكم

وصروف الدهر تعارضـــني   عما أبغيه مـــن القســـم

ساروا وذنـــوبي تقعدنـــي   فقرعت السن من النـــدم

وبكيت الدمع على زللـــي   ومزجت الدمع بفيض دم

بدت الأنوار على السمـــار   من الأقمار بذي سلـــم

زاروا الهادي بهوى بـــادي   وحدا الحادي عزما بهم

شدوا عزموا فازوا غنمـــوا   لما قدموا لحمى الحـــرم

طافوا بالبيت وقد وقفـــوا   ودعـــوا إذ ذاك لربهـــم

غـــفرت بالبيت ذنوبهـــم   عند الإقـــرار بذنبهـــم

جسمي بتلمسان دنـــف   والقلب رهـــين بالحـــرم

ولأني أميـــر الخلق فلـــم   أسطع سيرا من أجلهـــم

فأقمت أصلح ما أفسدت   بالغرب الفتـــن الدهـــم

وبعثت رسالة مكتئـــسب   لشفيع العرب مع العجم

وإذا استثنينا عنصر الاعتذار بالمسئولية فإن أبا حموا لا يختلف عن غيره من بقية الشعراء في شوقه وحنينه، ولا يختلف عنهم في أسلوبه الذي يغلب عليه اللون اليائس؛ و الذي تكرر في العديد من قصائده، ومنه على سبيل المثال قوله: (14)

وأصبو إلى أرض الحبيب ومن بها   متى ما سرى عرف النسيم الحجازي

فيا ليت شعري والديار قصية   متى تسمح الأيام لي بلقا الحـــي

وتتضح قلة رجائه، وربما يأسه من اعتماده على (ليت) و(متى) إذ لا يعدو الاعتماد عليهما أن يكون نوعا من التمني الذي لا يرجى تحققه.

ويتكرر مثل هذا عنده في قصيدة أخرى، حيث يقول: (15)

مشوق تزيا بالغرام وشاحا   متى ما جرى ذكر الأحبة باحا

تعذبه أشجانه وهـــو صابر   ويبدي اشتـــياقا زفرة ونواحا

. . . .

ألا ليت شعري هل أزور بطيبة   ربوعا بها حل الهدى وبطاحا

وتأخذ الأماكن المقدسة في شعر الحنين عند أبي حمو ـ كما هي عند غيره من الشعراء ـ أبعادا روحية تخرجها عن طبيعتها الجغرافية أو الفيزيائية. وهذا ما نراه في القصيدة التي استهلها بقوله: (16)

ألفت الضنى وألفت النحيبا   وشب الأسى في فؤادي لهيبا

حيث يقول:

وأضحى من الشوق جسمي عليلا   وأمسى من الهجر قلبـــي كئيبـــا

أحن إلى الفجر عنـــد الطلـــوع   وللشمس حين تـــروم الغروبـــا

إذا هبـــت الريـــح مـــن طيبـــة   تعطرت الأرض مسكـــا وطيبـــا

فأصبـــو إليـــها ومـــن أجلهـــا   أحب الصبا وأحب الجنـــوبـــا

تـــهب النواســـم من أرضهـــا   فيزداد نـــار اشتياقـــي لهـــيبـــا

حنينا وشوقـــا إلى المصطفـــى   إلى من به الله يـــمحو الذنوبـــا

فيا حادي العيس نحـــو الحمـــى   إذا جئت ذاك الجناب الرحيبـــا

وزاد الهوى حيـــن زال النـــوى   وجئت اللوى واعتمدت الكثيبا

لقبر التهـــامي لبـــدر التمـــام | لخيـــر الأنام شفـــيعا حبيـــبا
فبـــلغ إليه ســـلامـــي عليـــه | فإن لديـــه لسقـــمي طبيـــبا

فظواهر الطبيعة لم تعد عنده عادية في تأدية وظائفها اليومية؛ فلم يعد طلوع الفجر أو غروب الشمس أو هبوب النسمات من ظواهر الحياة العادية، وإنما اكتسبت ـ بفعل الأشواق ـ أبعادا وجدانية ودلالات روحية، وما ذلك إلا لأنها قادمة من جهة المشرق حيث تلك البقاع التي تهفو إليها نفوس المسلمين وقلوبهم.

ومن ملوك المغرب الذين كتبوا إلى الحضرة النبوية أبو زكريا الحفصي صاحب تونس؛ الذي بعث إلى الروضة الشريفة برسالة زاوج فيها بين الشعر والنثر مزاوجة مراوحة استهلها بالنثر ثم انتقل إلى الشعر ليعود إلى النثر مرة أخرى، ثم انتقل ثانية إلى الشعر قبل أن يختم بالنثر، وسنكتفي هنا بالإشارة إلى ذلك العذر المشترك الذي يقدمه الملوك بين يدي رسائلهم ـ في أغلب الأحيان ـ وهو أن تأخرهم عن زيارة البقاع، رغم شوقهم لرؤية ساكنها، إنما يرجع إلى انشغالهم بالجهاد للدفاع عن شريعته وحماية أمته، وهذا ما نراه في هذين المقتطفين من تلك الرسالة الطويلة، حيث يقول في أولهما:(17)

سلام كعرف الروض باكره القطر | إذا ما خطا قطر تداولـــه قطـــر
تحية من قد قسم الشـــوق قلبـــه | ففي طيبة شطر وفي تونس شطر
أطارت قسي الشوق أفلاذ صدره | فلله ما أودى بـــه ذلك الأطـــر
كأن النوى لم تصم غير جوانحي | فوا كبدي لو در لي ذلك الشطر

أما في المقتطف الثاني، وهو نثري، فيقول:

"على أني يا رسول الله لم آل جهدا في طاعتك التي بها هتدي، ولا أغفلت فريضة جهاد أروح عليه وأغتدي، فمتى أحسست نبأة بادرت إليها، فقد قلت صلى الله عليك جهاد يوم خير من الدنيا وما عليها، فإن تأخرت عن زيارتك

إقداما فقد أعملت في عضد سنتك أقداما، وإن لم أنتبه فإني يقظ لما جئت أنت به، وإن لم أرد من تلك الشريعة، فإني بان دفاعي عن شريعتك بكل ذريعة، في بلاد تجادع أفاعيها، ويصم واعيها، ولا يجاب إلى شقاق واختلاق داعيها، فقد صارت المواسط تغور فتنتها وتنجد، وتركع فيها المواضي إلى محاريب السنابك وتسجد، وقد أوى كثير من بلاد الإسلام إلى ذمة الصليب، ولم يأخذ أهلها من الرأي والأناة بنصيب، فوقفت دونها لا رغبة عن مهوى أفئدة العباد، ورعيت هدونها لا تثاقلا عن بيت سواء العاكف فيه والباد، ورابطت أطرافها لا عجزا عن البيت العتيق. . . ."

وهو هنا لا يختلف في حنينه عن الشعراء والكتاب العاديين؛ فأشواقه قوية وحنينه جارف ممزق؛ ولكنه رغم انشطار قلبه بين طيبة وتونس نراه يقدم واجب الدفاع عن الشريعة وحماية ديار الإسلام امتثالا للسنة النبوية التي تقدم الجهاد في سبيل الله عن كل ما سواه.

* * *

وإذا كانت النماذج التي استعرضناها لا تمثل كل شعر أو أدب الحنين إلى البقاع المقدسة في المغرب والأندلس فإنها كافية لإعطائنا فكرة موجزة عن هذا الموضوع، والخلاصة التي يمكن الخروج بها مما تقدم هي أن شعر الشوق والحنين إلى البقاع المقدسة يشكل ظاهرة بارزة في الشعر المغربي والأندلسي، وهو ـ في تقديرنا ـ استجابة طبيعية لظروف المغاربة والأندلسيين، حاول من خلالها الشعراء أن يعبروا عن ارتباطهم بتلك الأماكن؛ التي يشكل حبها والحنين إليها جزءا هاما من مشاعر كل مسلم، وقد عبر الشعراء عن أشواقهم إلى تلك الأماكن بشكل امتزجت فيه الذات بالموضوع في كثير من الأحيان، واكتسبت فيه تلك الأماكن ـ مع كل ما يرتبط بها أو يوصل إليها ـ أبعادا وصفات خرجت بها في الكثير من الأحيان عن طبيعتها ، وتجاوزت حدودها الجغرافية / الهندسية أو الطبوغرافية،

ولذلك فهي ـ في تقديرنا ـ جديرة بدراسة متأنية معمقة أو ببحث مستقل يبرز جمالياتها وبعدها الإنساني. وعلى الرغم من أهمية المنهج النفسي في تحليل مثل هذه الصور فإن القراءة الظاهراتية، ـ كما يرى غاستون باشلار ـ[18] قد تكون أنسب من غيرها لتحليل صور تلك الأماكن المقدسة باعتبارها نتاجا مباشرا لنبضات قلب وروح الإنسان في ظرف معين.

الهــوامــش

(1) المقري، أحمد بن محمد. أزهار الرياض في أخبار عياض. المغرب ـ الإمارات العربية المتحدة: صندوق إحياء التراث الإسلامي، 1978م، ج3 ص ص 230، 231.

(2) التجيبي، صفوان بن إدريس. زاد المسافر وغرة الأدب السافر. نشر: عبد القادر محداد. بيروت: دار الفكر العربي، 1980م، ص ص 158، 159.

(3) نفسه. ص ص 159، 160.

(4) ابن زمرك. شعر وموشحات ابن زمرك الأندلسي. تقديم: حمدان حجاجي. الجزائر: ديوان المطبوعات الجامعية، 1989م، ص ص 64، 65.

(5) المقري. أزهار الرياض. 4: ص ص 29 ـ 31.

(6) المقري. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب. تح: إحسان عباس. بيروت: دار صادر، 1968م، ج6 ص ص 354 ـ 356.

(7) نفسه. 1: ص ص 186 ـ 190.

(8) التنسي، محمد بن عبد الله. تاريخ بني زيان ملوك تلمسان. تح: محمود بوعياد. المكتبة الوطنية الجزائرية، 1985م، ص ص 187 ـ 189.

(9) نفسه. ص 212.

(10) المقري. أزهار الرياض. 4: ص ص 31، 32.

(11) نفسه. ص ص 32 ـ 34.

(12) القسنطيني، ابن الخلوف. ديوان جنى الجنتين في مدح خير الفرقتين. تح: العربي دحو. اتحاد الكتاب الجزائريين، 2004م، ص ص 73 ـ 82.

(13)حاجيات، عبد الحميد. أبو حمو موسى الزياني - حياته وآثاره. ط2. الجزائر: ش.و.ن.ت. 1982م، ص ص 341 - 344.

(14) نفسه. ص ص 345 - 354.

(15) نفسه. ص ص 352 - 354.

(16) نفسه. ص ص 365 - 370.

(17) المراكشي، ابن عذاري. البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب — قسم الموحدين. تح: محمد إبراهيم الكتاني وآخرين. الدار البيضاء — المغرب: دار الثقافة، 1985م، ص ص 392 — 395.

(18) BACHELARD, Gaston. La poétique de l'espace. Paris: presses universitaires de France, 1974.p2.

ألف ليلة وليلة
حرّية السرد / سرد الحرّية

د/ أحمد ياسين العرود
قسم اللغة العربيّة
جامعة جرش / الأردن

ألف ليلة وليلة*
حريّة السرد / سرد الحريّة

يشير اليكس زيفر ولنغ في كتابه (فرجينيا وولف والعالم الواقعي) 1986، إلى أننا لن نفهم عمل وولف بالكامل ما لم نره باعتباره " استجابة " لبعض الأفكار المعترف بها في زمنها حول النساء والقضيّة [i]

" إن الإنسان يقرن الأفكار ، لا بموجب المنطق والدقة القابلة للبرهان ،بل بموجب مصلحته ومتعته ، بحيث أضحت النتيجة أن الكثير من الحقائق ما هي إلا أهواء مسبقة "

ريمي دي غورمون[ii]

السرد بين المعنى اللغوي والاصطلاحي/مقدمة تأصيليّة

جاء في اللسان: السرد: في اللغة تقدمة شيء إلى شيء ، تأتي به متسقاً بعضه في إثر بعض ، وسرد الحديث ونحوه يسرده سرداً إذ تابعه ، وفلان يسرد الحديث سرداً إذا كان جيد السياق له ،وفي صفة كلامه صلى الله عليه وسلم، لم يكن يسرد الحديث سرداً أي يتابعه ، ويستعجل فيه ، **والسرد** الخرز في الأدم ، **والسرد** اسم جامع للدروع وسائر الحلق وما أشبهها من عمل الحلق وسمي **سرد** لأنه يسرد فيثقب طرفا كل حلقة بالمسمار ، فذلك الحلق المسرود ،وقوله عزّ وجل " **وقدّر في السرد** [iii]" قيل هو أن لا يجعل المسمار غليظاً والثقب دقيقاً فيفصم الحلق ، ولا يجعل المسمار دقيقاً والثقب واسعاً فيتقلقل أو ينخلع أو يتقصّف ، اجعله على القصد وقدر الحاجة [iv]"

الناظر في المعني اللغوي للسرد يجد انه جاء يؤكد صورة **الاتساق والدقة في تقديم الشيء** ، هذا الشيء، كان كلاماً، أو صناعة، فالسرد يعني الإتقان والإبداع في الأداء ، ومن هنا فإن دور **الذات** يبدأ من اللحظة الأولى للعمل السردي ، هذه الذات التي تأخذ بالبحث عن وجودها، وفعلها المتميّز فيما تنتجه ، ولعل هذه الذاتيّة، ومحاولة خروجها عن المألوف لدى سيدنا داوود في صناعته الدروع هي التي تفسر توجيه الله جلّ وعلا له كيف يسرد هذه الدروع حتى تخرج في صورة تتوافق وطبيعة الجندي الذي يستخدمها ، **قال تعالى** : "**ولقد آتينا داوود منّا فضلاً ، يا جبال أوّبي معه والطير وألنّا له الحديد * أن اعمل سابغات وقدّر في السرد ، واعملوا صالحاً ، إني بما تعملون بصير**[v] " فصورة السرد المطلوبة كما نرى هي صورة مقدرة أي مؤطرة بصورة معروفة من الله جلّ وعلا ، ولعل هذا يعكس أهمية هذا السرد في صورة المادة المصنوعة وهي هنا الدروع ، ويرى الدارس هنا أن

السرد (كيفيّة الوصل بين أجزاء الدرع) هو محور هذه الصناعة و هذا ما جعل الله تعالى يخصه بالذكر ويؤكده .

إن **السرد** سواء كان في **الحديث**، أو في **الدرع**، أو في **الأديم**، فإنه يؤدي وظيفة واحدة هي **التواصل والإحكام بين أجزاء المسرود وحلقاته** ، من أجل منحه القوة والشكل الذي يريده المبدع ، ويصبح دور السرد - كما يرى الدارس - دور القوّة للمسرود، ووسيلة يأخذ بها السارد، من أجل تقديم ما لديه من رؤيا شكل هذا المسرود وهيئته.

إن المعنى الاصطلاحي للسرد الذي اكتفى بسرد الحديث ونشؤ العملية السردية من خلال الحكي المقدّم على شكل حكاية أو قصّة أو رواية ، أو أي صورة سرديّة ، نشأ من المعنى اللغوي الذي عرضت له الدراسة فيما سبق ، من هنا فإن مصطلح السرد له جذوره اللغويّة العربيّة ، وهو من المصطلحات النقديّة القليلة التي نجد لها هذا الجذر الأصيل في لغتنا ، وأن الإبداعات السرديّة العربيّة خرجت من رحم هذه الثقافة التي اختارت أشكال سردها بما كان متوافقاً و سياقها الثقافي والمعرفي• ، ولكن ما صورة العلاقة بين **الدرع المسرود** ، **والأديم المسرود** ، **والحديث المسرود** ؟

إنها صورة **الاحتماء** من قبل السارد (Narrator) ، **فليس للدرع•** وظيفة إلا الاحتماء به من العدو في لحظة المواجهة وفي لحظة البحث عن الحياة والبقاء أمام الآخر ، فعندما يكون سرد الدرع متقناً مقدراً على شكله وهيئته فإنه لا يخدع صاحبه ويحميه من متلقيه- وهو هنا العدو - ويجعله صاحب الغلبة ، كذلك **الأديم** عندما يسرد جيداً وتتقن صناعته ليلبس ،فإنه يحمي لابسه من الحر والقرّ ، **والحديث** عندما يسرد بطريقة يراها السارد،، ويتقنها من خلال رؤيته للأشياء التي يقدمها في سرده،، فإنه يختبيء وراء حديثه المسرود ويحتمي به من أجل التعبير عما في ذهنه وعمّا يراه تجاه الأشياء ، إن **السرد** كما يلاحظ هو بحث

عن **الحرية الذاتيّة أو الجماعيّة** ، من خلال التوسط بصورة تسمّى **السرد** وتصبح صورة السرد الحقيقيّة صورة الذاتيّة الحرّة في لحظة من اللحظات، وبالتـــالي فـــإن السرد يصل إلى مرحلة الاحتواء للآخر والسيطرة عليه، السيطرة على العدو مـــن خلال الدرع ، والسيطرة على الحرّ والقرّ من خـــلال لـــبس الأديم المـــسرود ، والسيطرة على المتلقي من خلال القول المسرود بطريقة يؤثّر من خلالهـــا عليـــه، وبالتالي فإن السرد يعمل على تحقيق التوازن بين عالمين : عالم الداخل "الـــذات" وعالم الخارج .

ولكن رغم ورود الجذر اللغوي للسرد في المعجم العربي ، لم تـــصل هـــذه المفردة إلى مستوى المفهوم الاصطلاحي الذي يضمّ تحته أطر محـــدده أو مـــساحة معرفيّة خاصة به في موروثنا النقدي كما هو مثلاً العروض ،بالنسبة للنص الشعري ، حيث يمثل السرد في بنيته لبعض المسرودات – المقامات (حدّثني فلان قـــال) ، يحكى أن ، كان يما كان ... - ما يمثلّه شكل العروض بالنسبة للشعر ، و لم يتنبـــه النقاد العرب القدماء إلى أهميّة هذا المنجز السردي في حياة الأمة ، حيث ترتـــب على هذا لإهمال ضياع صورة هذا المصطلح ، وما يترتب عليه مـــن اهتمـــام في مكوناته الأخرى المتمثّلة في شكل الحدث، والشخصيّة والزمان ، والمكان وغـــير ذلك من مفردات سرديّة تخص هذا المفهوم .

ولعل ذلك يعود إلى أن الإنجاز السردي الشفوي ، أكثر مـــن الـــسردي المكتوب مما " أفضى هذا التفريق إلى وصف السرود الـــشفويّة ب" العرضـــيّة " ووصف السرود الكتابية ب " الدائمة "لأن الأولى تتغيّر بتغيّر الرواة وعصورهم ، فيما تظل الثانية خالدة ، يمكن إعادة إنتاجها وتأويلها في أزمنة وأمكنة مختلفـــة ، فضلاً عن قدرة السرود الكتابيّة على الاندراج في سياق قراءات وتأويلات جديدة كلّما تغيّر الزمن ، مع احتفاظها بالأصل الذي ظهرت فيـــه ، فيمـــا لا تتـــصف

المرويّات الشفويّة بسمة الثبات والبقاء ، الأمر الذي يعرّضها للتغـــيير والتزييـــف والفناء بمرور الزمن"[vi]

من هنا فقد نظر النقاد إلى المنجز السردي الشفوي على أنه نوع من الإبداع غير المعترف به في ثقافة أمّة قامت في بدايتها على النص الـــشعري وروايتـــه ،ثم تأصّلت هذه الثقافة من خلال النص الديني(القرآن الكريم والحديث النبوي)، وما تشكل من تنافٍ بين صورة هذين النصين من جانب والنصوص الأخرى من جانب آخر.

في العصر الحديث انسل المعنى الاصطلاحي — في النقد العربي – للسرد من المعنى اللغوي كما قدمت الدراسة ،وترجمت المفردات القادمة من الشرق والغرب ،وانحصرت في مفردات مثل (**[vii]Narrative,[viii]Narratology,**) لتدل على سرد الأخبار ، رواية القص، إلى غير ذلك من المعاني التي اتفق في العربيّة على أنها **السرد** وتشعب هذا المعنى في الغرب والشرق حتى أصبح السرد علم قائم بذاته أثرت فيه البنيويّة، وأصبح يحسب لها في إطار دراساتها ، حيث أصبح معروفاً أن من بدأ هذه الدراسات ، الروسي فلاديمير بروب **Vladimir Propp** 1895 - 1970، في كتابه (مورفلوجيّة الحكاية الشعبيّة **Morphologie du conte**)وبنى من جاء بعده على ما قدم .

حاول هذا العلم أن يبحث في ماهيّة بنية الصورة السرديّة، الـــتي ينتجهـــا السارد ، هذه البنية التي يكتنفها الغموض والتأويل فيما تهدف إليه بعد الإنجـــاز ، وبالتالي فإن المنجز السردي يصبح عالماً موازياً تماماً للعام الواقعي ـــويصبح رؤيا لها خصوصيّتها، ويصبح لغة تتمحور داخل هذا المنجز بصورة خاصّة ، ولها شخصيّتها التي توجدها في إطار هذه الرؤيا، وهذه اللغة ، ولا يتحقق ذلك إلا مـــن خـــلال استراتيجية سرديّة يتخذها السارد، وبالتالي تتخذها الذات الفاعلة وهو هنا بالتأكيد المؤلف أو الكاتب أو الحاكي.

لقد وضع الدارسون العديد من المعاني الاصطلاحية للسرد **Narratology** وما يمثّله، وقد أجمعت هذه المعاني على ما هو جوهري في هذه العملية ومنـــها : الحكي ، واللغة ،والحدث ـــ والخيال ، والسارد ، والمسرود، والمسرود له ، وغير ذلك* ،**فجيرار جنيت Gerard Genette** يقول : "السرد عـــرض لأحـــداث أو لمتوالية من الأحداث حقيقيّة أو خياليّة ، عرض بوساطة اللغة ، وبـــصفة خاصـــة بوساطة لغة مكتوبة "[ix] ، أما **كينان Sh. Kenank** ،فتقول : "السرد : التواصل المستمر الذي من خلاله يبدو الحكي ، كمرسلة من مرسل ومرسل إليه . فالسرد ذو طبيعة لفظيّة لنقل الرسالة . أمّا الأحداث فهي الأشياء التي وقعت .أما التتـــابع فهو أن نحكي أكثر من حدث واحد بشكل مترابط ، والمتخيّل يمكن أن ندخل فيه ما يحكيه شعب عن آخر والإشاعات والتعليقات الصحافيّة وإن كانت أقل تخيلاً مما نجده في الرواية والقصة القصيرة والشعر السردي "[x]

من اللافت للنظر هنا أن المعني اللغوي للسرد في العربيّة يتوافق تماماً مع مـــا قدمه غير العرب لهذا المفهوم ، ولعل هذا إن دل على شيء فإنه يدل أن الظـــاهرة السرديّة هي ظاهرة إنسانية يعيشها الإنسان في أي مكان وزمان بـــروح إنـــسانية واحده ، ولكن تفاوت هذا المفهوم جاء من خلال مساحة ما يـــشغله في عقليّـــة الإنسان المنظر وليس المبدع .

من هنا فإن النقد العربي الحديث ،قد تأثر المفاهيم الغربيّة في هذا المجـــال ، ليس في باب الدلالة العامة للسرد ، بل في باب التقسيمات الداخليّة لهذا العلـــم ، ولعل ما قدمه د. عبد الملك مرتاض يكون من أفضل المعاني التي وضعت للسرد ، فيقول : " والعمل السردي ينشأ عن فن السرد ،الذي هو إنجاز اللغة في شـــريط محكي يعالج أحداثا خياليّة في زمان معين ، وحيّز محدد تنهض بتمثيله شخـــصيّات يصمم هندستها مؤلف أدبي"[xi] ، وجاء في معجم المصطلحات العربيّة " السرد هو

المصطلح الذي يشتمل على قص حدث أو أحداث أو خبر أو أخبار سواء أكان ذلك من صميم الحقيقة أم من ابتكار الخيال "[xii]

وبعد ، فمن المعنى اللغوي والمعنى الاصطلاحي اللذين تم عرضهما يتبيّن للدارس ، أن السرد منجز لغوي ، يتم إنتاجه من قبل مبدع، يقدم من خلال سرده (منجزه اللغوي) رؤيا تجاه مثلّث الوجود : **الإنسان ، الكون ، الحياة** ، ويسند هذه الرؤيا للسارد بتحولاته المختلفة داخل العملية السردية، مبدعاً لغته ، في إطار السياق السردي ، موظفاً استراتيجيته السرديّة ، من أجل الوصول إلى هدفه من هذا المنجز – الخطاب – أو ما يسميه ميشيل فوكو(سلطة الخطاب) فيقول:

إن حقيقته (أي الخطاب) قائمة في موقعه ،وفي استراتيجيّة المتحدّث به ...بحيث أن السؤال المتعلّق بما يقول. بل الذي قله ولماذا قاله؟ من الذي يمتلك الخطاب ؟ ولأي هدف أو غاية يستعمله ؟"[xiii] .

السرد هنا يصبح الحريّة المطلقة التي يجدها المبدع ، من أجل الوصول إلى الغاية ،وذلك من خلال سارده ، السرد يصبح بحثاً عن مخرج من العالم الواقعي إلى الواقع المتخيّل أو ما يطلق عليه العالم السردي ، الذي يتقاطع في معظم مكوناته مع العالم الواقعي ، الذي يعيشه المبدع .السرد هو صورة **الاحتماء من الآخر من خلال اللغة** ، أي من العالم الواقعي بتشكيلاته المتداخلة .

من هنا فإن العمليّة السرديّة تصبح ظاهرة إنسانية ، أوجدها الإنسان للتعبير عن رؤياه للآخر، من خلال البنية اللغوية التي ينتجها في إطار ثقافته ومعرفته التراكميّة، التي يكتسبها عبر الحركة الزمكانية، إذ تصبح هذه العملية نافذة الحريّة الإنسانية ، التي يحتمي وراءها ،من أجل خلق ما هو غير موجود، أو الحصول على ما لايمكن الحصول عليّه في العالم الواقعي ،من خلال الإطار المتخيل، أو ما يسمّى العالم السردي، وبهذا ترى هذه الدراسة أن **حريّة السرد لدى الإنسان ، هي سرد لحريّته** في تلك اللحظة – لحظة السرد – فعندما يُعطى السارد حريّة القول

من قبل المؤلف، فإنه يبني من خلال قوله – سرده – صورة لحريّته التي يفقدها في الواقع الحقيقي ،فكل النصوص السرديّة _ وأعني هنا الأدبيّة – هي وجه من وجوه الحريّة المنشودة من قبل السارد وبالتالي الإنسان .

إن المبدع عندما يخلق السارد ، فإنه يخرج من لحظة الكبت التي يعيشها في الواقع الحقيقي ، ويوظف استراتيجيّاته التي يخلقها من أجل خلخلة التناقض الذي يراه في واقعه ، فشخصيّاته ، وأحداثه ، وعالمه السردي بشكل عام يصبح في حالة مواجهة مع الآخر ، أو ما يمكن أن يسمّى سلطة المنع أو التابو **Taboo** **الجنس** ، **السياسة** ، **الدين** ، **المجتمع** . **فشهرزاد في ألف ليله وليله**، تمثل في هذه الدراسة – من قبل وجهة نظر الدارس – نموذجاً لا يجارى في توظيف حريّة السرد من أجل الحريّة المفقودة في واقعها ، ومحاولة ناجحة في الحصول على ما أرادته من حريّة في عالمها السردي الذي قدمته لشهريار*

لقد خرج السرد الشهرزادي من رحم الكبت الذي كانت تعيشه الذات الأنثوية من قبل الذكورة ، فصورة الحريّة التي حاولتا أن تعيشاها زوجتا شاه زمان وشهريار قبل ظهور شهرزاد وهي الخيانة الزوجيّة من قبل الذكورة والحريّة الجسدية من قبل الأنوثة ، جاء علاجها وتقبلها من قبل الملكين بعد تدخّل المرأة التي كان الجن يسجنها في صندوق، خوفاً من خيانته ، ورغم ذلك بلغت عدد خياناها له خمسمائة وسبعين[xiv] مرة ،بدليل عدد الخواتم التي كانت تحملها من كل من تخون معه ، لعل هذه المرأة التي جاءت في الحكاية التي لا تحسب من حكايات شهرزاد ، بل سابقة لهن ، هي الصورة التمهيديّة التي جعلت شهريار يتقبل القص الشهرزادي ويطوّع نفسه على تقبل منح الحريّة لهذه الأنوثة ، وإعطاء العذر لها فيما تفعل رغم انه كان يواجهها بالقتل، لكنه كان في داخله يبحث عن صورة لحريتها التي تأتي من خلال الإقناع، وعدم الشك الذي يؤدي إلى ردة فعل لدى هذه الأنوثة ، من خلال البحث عن الحيلة والكيد ، وتأتي شهرزاد لتستغلّ هذه

الأنوثة الحريّة السرديّة للتعبير عن رؤيتها لصراع الوجود بين أطراف الكون ،إنــه كان يعيش في قلق كما تقول شهرزاد وقد خبرته من خلال رؤيتها الثاقبة" فقالت لها أختها الصغيرة : بالله عليك يا أختي حدّثينا حديثاً نقطع فيه سهر ليلتنا . فقالت : حباً وكرامة . إن أذن لي هذا الملك المهذّب . فلمّا سمع الملك ذلك الكلام وكان به **قلق** ، فرح بسماع الحديث"[XV] . هذا القلق ،وهو بدايّة التقبّل للتحــوّل نحــو الحريّة للأنوثة ، والتراجع للذكورة ، أو قل التصالح مع الآخر ومنحه ما يــسعى إليه.

يرى الدارس الحالي أن ألف ليلة وليله على مدى تنوع أصولها* قد جاءت تعــبر عن مدى الصراع الإنساني في البحث عن الحريّة المفقودة وذلك عن طريق السرد ، ليس فقط فيما يخص المرأة ولكن في موضوعات أخرى ، مع إيمان الدارس الحــالي أن الصراع الذكوري والأنوثي هو ما غلّف شكل هذا الصراع ، وأعطاه الإطــار الأكثر وضوحاً في هذا الصراع ، الذي تجسد في حريّــة اســتراتيجيّات ســرديّة امتلكتها شهرزاد ، وأقامت حريّتها من خلال ما يسمّى **استراتيجيّة السرد/سلطة السارد Narrative Strategy** ففي اللحظة التي يبدأ فيها السارد القول السردي ، يكون هدفه الأول التعبير عن حريته الكامنة في داخله ، ومحاولة تحقيــق ســلطة الخطاب السردي الذي يتبناه ، ويقدمه للآخر ، ومن هنا فإنه يتبنى مجموعة مــن الإجراءات السرديّة التي تحقق له ما يرغب ، ولعل هذه الإجراءات هي ما يمكن أن نسميه **استراتيجية السرد** .

إن الاستراتيجية السردية التي يقدمها السارد في إطار المسار السردي الكلي لسرديّته ، هي التي تمنح العالم السردي في نهايته الخصوصيّة التي يتمتع بها ، ومن هنا فإن هذه الاستراتيجية ، هي بمثابة نوعيّة السلاح الذي يقدم في معركة ما ، وبالتالي ، فإن ما يميز عالمًا سردياً عن غيره هو استراتيجيته أو ما يمكن أن يــسمّى التقنيــة السرديّة .

يرى الدارس أن العالم السردي يمكن أن يشبه الشبكة العنكبوتيّة التي تبنى من أجل اصطياد الفريسة ، وكذلك السارد، فإنه يبني شبكته السرديّة للتأثير في المتلقي والوصول به إلى حالة الاستسلام وقبول ما يقدمه ، من هنا تصبح الاستراتيجيّة السردية من أهم ما يتخذه السارد من وسائل للاحتماء من جانب والغلبة من جانب آخر.

" ألف ليلة وليلة " تتميز فيما تتميز به استراتيجيتها السرديّة ، التي اعتمدت فيها شهرزاد مجموعة من الإجراءات لتحقيق سلطة سردها، وبالتالي سلطتها هي ،ولعل الدارس يرى أن هذه الاستراتيجيات تمثّلت فيما يلي :

1. استبدال السردي بالواقعي
2. تنوّع السردي
3. الرؤيا الأنثويّة
4. تناسليّة السرد
5. البداية ، النهاية وفاعليّة التكرار

استبدال السردي بالواقعي

العالم السردي / العالم الواقعي Narratology World / Realisme World

يقول ميخائيل باختين: " ونتيجة للطلاق القائم بين كينونة الواقع ، وما يجب أن يكون عليه المثل الأعلى ، تنشأ جدليّة تؤثر في بناء الرواية- الرواية ينظر إليها الدارس الحالي إنها عالم سردي - من خلال شكلين : انعدام الانسجام بين السريرة وجوهرها في مجال الفعل ، ثم عجز العالم الغريب عن المثل الأعلى ،عن الاكتمال فعلياً وعن إدراك الكليّة والالتحام .. وهذه البنية اللامستمرة للعالم الخارجي ، تستمد وجودها من كون الأفكار عاجزة عن الولوج إلى داخل الواقع نفسه ، وهو ما يجعل من الواقع عنصراً متقطعاً متنافراً ، ويدفعه إلى إقامة علاقة واضحة مع نسق الأفكار المكوّن لمعناه[xvi]"

يضعنا ميخائيل باختين من خلال هذا الاستنتاج أمام حقيقة الوجود الإنساني بشكل عام، والوجود الإبداعي بشكل خاص ، فحالة التعارض الدائمة بين الواقع المجرد ، والتطلع الإنساني نحو الحرية، وتحقيق الذات، والبحث عن توأمها ينشئ ما يسمى العالم السردي **Narratology World**، الذي تتحقق من خلاله صورة هذا التوأم عن طريق السرد أو ما يسمّى في النهاية رواية أو قصة ، أو غير ذلك.

يمكن لنا أن نعدّ العالم السردي كل ما يتضمنه المنجز السردي من أفعال وأقوال وشخصيّات إنسانية وغير إنسانية ، وأحاسيس وسلوكيّات ولغة ، ومكونات مكانيّة وزمانيّة ، بمعنى آخر، العالم السردي هو العالم الواقعي بمكوناته، لكنه يفارقه بمحاولته الولادة بصورة جديدة ذاتيّة ، حيث تطال هذه الجدة وهذا التحوّل كل ما ينتجه العالم السردي، وذلك وفقاً لرؤيا المبدع، الذي يكون هدفه الأول والأخير عادة إعادة صياغة العالم الواقعي من منظور ذاتي .فيعمل على اكتناه

العلاقات بين مكوّنات العالم الواقعي**Realisme World** ، ويبحث عن ترتيب آخر لما هو كائن ، من خلال صورة سرديّة ، تعمل على الاحتفاظ بجانب الرؤيا التي يطرحها السارد الذي ينتجه المبدع ، وبالتالي يخلق العالم السردي ليوازي العالم الواقعي ، ويخلّد الجانب الرؤيوي للإنسان عبر الزمان والمكان .

بهذه الاستراتيجيّة الاستبداليّة بحثت شهرزاد عن عالمها الآخر الذي عملت على صنعه من خلال محاولتها إحداث التغيّر الذي من خلاله يمكن لها أن تمارس حريتها في رؤيا الآخر، ومحاولتها أيضاً السيطرة عليه ، من خلال سلطة الخطاب السردي الذي تبنّته في لحظة المواجهة مع الأخر (شهريار) حيث يصبح العالم السردي هو عالم الاحتماء ووسيلة الغلبة ، وبقصديّة من الراوي الذي يواجه الموت في العالم الواقعي ، لابدّ له أن يبحث عن حريته في عالم آخر وهو هنا العالم السردي ، لقد أصبحت حال عدم التوازن بين طرفي المعادلة هي التي تفرض السياق العام للحدث ، طرفي الوجود (الموت) و(الحياة) في حالة حضور دائم بيت الأنوثة والذكورة ، الذكورة هي الغالبة ، والأنوثة تبحث عن موطئ قدم في الحياة وتبحث عن محاولة غلب الذكورة والسيطرة عليها ، لعل هذه البنيسة المستمرّة للخارجي (بنية الموت) فرضت على الداخلي (بنية الحياة) الولوج إلى كينونة جديدة تمنحها الوجود فجاء السردي ليحقق ذلك ، ليحقق الحريّة تقول شهرزاد لأبيها في مفتتح الحكاية :

" يا أبت، زوجني هذا الملك، فإما أن أعيش وإما أن أكون فداءً لبنات المسلمين ،وسبباً لخلاصهن من بين يديه ،فقال لها: بالله عليك لا تخاطري بنفسك أبداً ، فقالت له :لابدّ من ذلك ، فقال لها : أخشى عليك أن يحصل لك ما حصل للحمار والثور مع صاحب الزرع[xvii] "

من اللافت أن العالم السردي أصبح بالنسبة للسارد هو مكان الحريّة التي لابدّ أن تتحقق فيه ، وهذا ما حدث فعلاً في نهاية السرد، ولعل الحريّة التي سلبت من المرأة قبل السرد –قتل المرأة – قد عادت إليها من خلال هذا السرد .

من هنا ، يرى الدارس أن عالم ألف ليلة وليلة يتمثل خلوده في جوهر الوسيلة التي حققت الحريّة وهي هنا **السرد** الذي تبنّاه وجعله في الوقت ذاته عالماً تتداخل فيه الأحداث والشخصيّات عبر العصور والأمكنة ، ولعل صبري حافظ يكون مصيباً عندما يقول:

من هنا " استطاعت النصوص السردية الكبيرة أن تحقق لنفسها نوعاً من الخلود الناجم عن قدرتها المتجددة دوماً على مخاطبة القارىء الذي تتغير ثقافته، وظروف حياته وأنواع نشاطاته ، ويتحول مزاجه بتباين أشكال الترفيه، والتسلية ،وتجددها لمستمر، وتتبدل اهتماماته، واحتياجاته المدنيّة والتاريخية ، ومع ذلك ، تظل هذه النصوص التي تتعمد مفارقة الواقع ، والارتحال إلى مناطق خياليّة مجهولة ، لم تعرفها الخبرة الإنسانيّة ،قادرة على مخاطبة هذا القارئ المتغير ، بل على إدارة حوار خصب مع واقعه ،لأنها تنطوي في بؤر السرد منها على جل هموم هذا الواقع المتحول أبداً ،المتبدل دوماً ، والذي ينطوي في كل تغيراته على ما يمكن تسميته بالجوهر الإنساني، الذي نجحت هذه النصوص في إرهاف الوعي به ، والتعامل معه."[xviii]

وعندما يصبح العالم السردي يبحث دائماً عن حالة التوافق بين الداخلي(الذات) والخارجي؛ ، ثم محاولة تطويع الخارجي لهذه الذات ،وعندما يصبح السرد محاولة **احتماء** من قبل الذات ، من أجل تحقيق الهدف المنشود ، فإن شهرزاد تكون حالة سرديّة حاولت ونجحت في إعادة التوازن بين داخلها وخارجها ، داخلها المهزوم (الفاقد للحريّة) وخارجها الهازم المتمكن من ظروفها (السالب لحريّتها) وبالتالي الغالب دائماً. في هذه اللحظة يصبح العالم السردي هو عالم متجاوز، لما

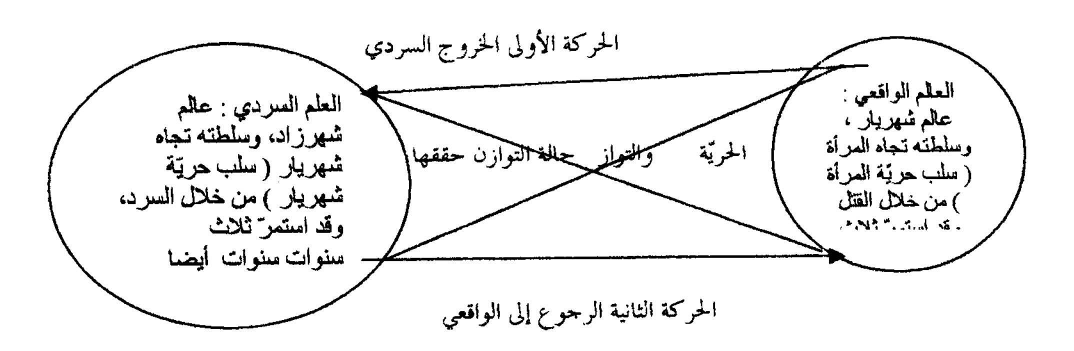
هو قائم من الواقعيات؛ ويكون هذا التجاوز استراتيجيّة استبداليّة لمفردات الواقع بمفردات يجدها السارد صورة لتحقيق الهدف المنشود ، فتلاشي السرد يعني تلاشي الحريّة ، ووجود السرد يعني وجود الحريّة و هذا ما عملت عليه شهرزاد ، عندما اتفقت مع أختها دنيا زاد وقالت لها :اطلبي مني أمام الملك أن أقص عليكم الحكايات ، ومن هنا جاءت عمليّة الاستبدال استراتيجية أولى في ألف ليلة وليلة وتتبعها استرتيجيّات أخرى ، كما ستبين الدراسة من هنا نحن لا نستطيع أن نقف أمام منجز سردي (قصة ، رواية ...) ونقرؤه ثم نجده بعيداً عن محاولته مفارقة العالم الواقعي أي استبدال السردي بالواقعي ، ولعل هذا الفرق بين السرد الأدبي المقصود هنا والسرد التاريخي ، فالتاريخي لا يفارق الواقع بل يعيد تثبيته بينما الأدبي ينفيه ويؤكّد مفارقته .

إن العالم الواقعي هو الذي ينتج العالم السردي، أو قل هو الذي يوحي به ، فالمبدع يعيش العالم الواقعي ، يهضمه بعسر ، لكن هذا الهضم العسر يدفعه نحو التجاوز ، فينتج عالمه الجديد الذي لا يستطيع أن يحققه واقعيّاً فيحققه من خلال **الاحتماء** بالسرد ، وهنا يصبح المبدع هو طريق التحوّل من الواقعي إلى السردي ، فشهرزاد هي نقطة التحوّل بين **الاستبداد والحريّة** ، هي استطاعت أن تستبدّ بشهريار من خلال سلطة الخطاب السردي الذي امتلكته وأجادته ، ومن هنا انتزعت حريتها من الاستبداد الشهرياري ، أو قل الذكوري ، فالعالم السردي الشهرزادي حقق استبدالاً في المواقع المستبد أصبح(مستبد به)،شهريار قبل السرد كان مستبداً وشهرزاد مستبد بها ، خلال السرد شهريار مستبد به ، وشهرزاد مستبدة ، لكن في نهاية السرد عاد التوازن من خلال قبول كل طرف بالتخلي عن سلطته أمام الآخر ، شهرزاد تخلت عن سلطة السرد ، (توقفت) وشهريار تخلى عن سلطة القتل (توقف عن قتل المرأة) ، بمعنى تحققت الحريّة لكل منهما.

لكن السردي رغم أنه منتج بإيحاء الواقعي ، فإنه يتسع أكثر منه ، ويمنح المبدع أكثر مما يمنح الواقعي ،بل ويضيف إليه ، فكل ما يقدمه العالم السردي من تجاوزات للواقعي ، هو إضافة جديدة ، تحمل في داخلها مساهمة جديدة من أجل هذا الواقعي .وتساهم في تفسيره . فشهرزاد من خلال عملها السردي استطاعت أن تعود للواقعي وهي تحمل حريّتها وخرجت من سيطرة هذا الواقع.من هنا فإن السردي لا ينقطع عن الواقعي تمام الانقطاع ، ولا يستقلّ عنه تمام الاستقلال السردي هو تفاعل للواقع بصور مكثّفة متواشجة، تتحاكك فيما بينها وهو حاضنة لهذه التفاعلات من هنا :

" فالتمثيل السردي لا يقطع النصوص من محاضنها الخارجيّة ، إنما يبني نماذج قيميّة مناظرة لقيم الواقع ،ليبلور عظة اعتبارية تستخلص من مصائر الشخصيّات ، وحينما تتجرّأ شخصيّة ما على الإعلان عن نوع من التطابق بين رغباتها الخاصة وحياتها ، فإنها تتحمّل وحدها وزر اختيارها"[xix].

هكذا كانت شهرزاد تتجرّأ على الواقع (القتل) من خلال القبول في دخول اللعبة وإعلانها عن رؤيتها من خلال السرد ، **يا أبت، زوجني هذا الملك** وهي هنا التي تحملت وزر رؤيتها التي كانت في البداية غير معروفة وفي النهاية أصبحت صورة الحريّة ومن خلالها حدث الصدام بين الواقعي والسردي ، وفي نفس الوقت من الصدام تحقق **الحريّة السرديّة الحريّة الذاتيّة**.ولعلّ هذا ما تحقق فعلاً في ألف ليلة وليلة ، فالتاقطع بين هذين العالمين السردي والواقعي كان يسعى نحو التوازن بين الطرفين ، وبالتالي قبول الآخر في هذين العالمين من قبل الذات الفاعلة، سواء على مستوي الواقع أو السرد ، حيث استمرّ الواقعي ثلاث سنوات (واقع قتل النساء)، والسردي ثلاث سنوات (سرد شهرزاد لشهريار)، ولعلّ هذا التكافؤ الزمني بين العالمين يحمل في داخلة دلالة الصراع المتوازي بين الاستبداد والحريّة ولعل الرسم لتالي يوضح ذلك



إن العلاقة إذن بين العالم السردي والواقعي ،علاقة إيحاء وتمرّد ،إيحاء لأن الواقعي يوحي للمبدع بالسرد ، وتمرّد لأن السردي بعد إنجازه ينفي الواقع ويعمل على إيجاد البديل (بعد السرد الشهرزادي أصبح العالم الواقعي(عالم القتل) غير موجود)، ومن خلال العلاقة التفسيريّة التي يؤديها العالم السردي ، بما يقدمه من علاقات وبنى مختلفة ؛ اجتماعيّة ، سياسيّة ، اقتصاديّة ...، فإنه يصبح في حالة تضاد مع ما هو معروف ومعترف به، أي مع الواقعي ، وهذا ما حدث في ألف ليلة وليلة ومن هنا تبدأ رحلة التمرد ، التمرد على الذات الجمعيّة(انتقاص حق المرأة وقتلها) ومحالة إيجاد ذات موازية . تعمل على التأثير في هذا الواقعي ومحاولة تصحيحة وامتلاك الحريّة الذاتيّة (إلغاء القتل للأنوثة وتكافؤها مع الذكورة) .

تنوع السردي Narratology diversity

التنوّع في اختيار ما يريد الإنسان هو أول مراحل تحقق الحريّة في حياة هذا الإنسان ، و هو المحرك الأول للذهنيّة الإنسانية في البحث عن أشيائها التي تتوافق وطبيعة تفكيرها، ورؤيتها للعلاقات الإنسانية مع غيرها من مكوّنات الوجود ، التنوّع في هذه الحالة يصبح المساحات التي يتنقل فيها الإنسان للوصول إلى البناء الذاتي للحريّة التي يبحث عنها.إن التنوّع هو الأداة التي تعكس في داخلها ماهيّة

الحريّة المنشودة ، هذه شهرزاد قد تنوّعت في سردها أمام شهريار فتنقلت بمحض حريتها بين التنوع السردي وكثافته في زمنها السردي ، إنها مارست حريّتها الإنسانية دون قيد أو شرط .

تنوّع السرد في ألف ليلة وليلة ، حيث مثل الدوائر الرئيسة للسرد عند الإنسان والمتمثلة في **الأسطوري** ، **الحيواني** ، **الإنساني** ، إذا يرى الدارس الحالي أن هذه الدوائر جاءت متوالية متراتبة ، عايشت رؤيا الإنسان ، للكون ومفرداته ،و الذات الداخليّة لهذا الإنسان.

فأول العوالم السرديّة التي أوجدها الإنسان تتمثل في **الأسطورة** التي أوجدها هذا الإنسان من خلال السرد الذي أصبح صورة تفسيرية للعلاقة مع الآخر ، السرد الذي يفسر الكون، حيث جاء هذا السرد محاولة من الذات الإنسانية الساردة للمواءمة بين الداخلي والخارجي ،غير المبرر ،وغير المفسّر ومن هنا فقد **احتمى** الإنسان بصفته سارداً بصورة **السرد** الأولى (الأسطورة) من أجل الوصول إلى حالة المواءمة بين الداخل والخارج، فخرج إلى السردي بحثاً عن **حريّة** القبول للأشياء التي يعيشها وغير قادر على امتلاكها، فامتلك السردي الأسطوري وصولاً إلى ذلك الهدف لتصبح الأسطورة صورة سرديّة تفسر ماهو خارج الذات والواقع .

" فالأسطورة تروي تاريخاً مقدساً ؛ تروي حدثاً جرى في الزمن البدئي، الزمن الخيالي ، هو زمن البدايات . بعبارة أخرى ،**تحكي لنا الأسطورة كيف جاءت حقيقة ما إلى الوجود***، بفضل مآثر اجترحتها الكائنات العليا، لا فرق بين أن تكون هذه الحقيقة كليّة كالكون **Cosmos** مثلاً، أو جزئيّة ،كأن تكون جزيرة ،أو نوعاً من نبات ،أو مسلكاً يسلكه الإنسان ،أو مؤسسة : إذن ، هي **سرد** لحكاية خلق. [xx]"

لعل هذا ما يفسر طبيعة الحضارات التي حاولت أن تبيّن رؤيتها للكون والإنسان والحياة، فسردت أساطيرها باعتبار الأسطورة محوراً يتوسط بين السارد (الإنسان) وبين الآخر المسرود عنه" فالأسطورة من حيث السرد محاكاة لأفعال تقترب من حدود الرغبة الممكنة أو تتطابق معها "[xxi] هذه الرغبة التي يجسدها العالم السردي بكل ما فيه من **حريّة** يمنحها للذات من اجل التعبير عما تحسّه وتحاول أن تعيشه ، **حريّة** القول والفعل على المستوى السردي ، والمفقود على المستوى الواقعي.

لقد مثل السرد الأسطوري في ألف ليلة وليلة مساحة كبيرة من عالمها السردي ، مما جعل هذا العالم يعكس صورة الإنسان في بدايته السرديّة التي بدأت مع هذا النوع السردي ، ولعلّ هذا ما يجعل ألف ليلية وليلة تحمل صورة الإنسان الفطريّة ورؤيتها **للحريّة** التي يمكن أن يجدها الإنسان فيما يحاول العقل تفسيره للظواهر غير القابلة للتفسير المنطقي عنده ،من هنا فإن صورة العجائبي والغرائبي الذي تتمتع به سرديّة ألف ليلة وليلة ، يمكن لها أن تفسّر صورة **الحريّة** في السرد الشهرزادي والتنوّع الذي اعتمد من خلال ذلك للسيطرة على الآخر المتمثل في المتلقي (شهريار) وانتزاع الحرية المفقودة من خلال هذا السرد ، لقد جاء السرد الغرائبي والعجائبي في ألف ليلة وليلة عنصراً فاعلاً في تنوّعات السرد الرئيسة في هذه الحكايات والمتمثل في الأسطوري والحيواني والإنساني .

أمّا العالم السردي الثاني الذي أوجده الإنسان فهو **السرد عن الحيوان** ومفردات البيئة ، أو ما سمّي **حكايات الحيوان** * ، وهو أول سرد تكون شخصيّاته مأخوذة من الواقع الحقيقي ، حيث يقوم الإنسان بتوظيف الصورة الحيوانيّة من خلال عالم سردي، وإسناد اللغة لها، لتتحدث بأمور تخص الإنسان وعلاقته مع الآخر . ولعل العالم السردي بما يمتلكه من حريّة، وباعتباره صورة **للاحتماء** ، فقد منح السارد مجالاً رحباً للحديث دون خوف مما هو سلطة مانعة ،

سواء كانت هذه السلطة سياسيّة ، أو اجتماعيّة أو دينيّة ... ، " والحكاية على لسان الحيوان نمط من الأنماط القصصيّة الذائعة في آداب العالم ، عرفتها – إبداعا وتذوقاً – كل الثقافات والحضارات الأولى إرثاً شرعياً من مراحل الأسطورة للشعوب ، فمن رحم الأسطورة ولدت وعنها – بعد أن سقطت وظائفها الأسطورية – تطورت شكلاً أدبيّاً – من أشكال الأدب الشعبي – متميّزاً وأثيراً في الآداب العلميّة القديمة[xxii] " .لقد وظّفت شهرزاد هذا النوع في عالمها السردي ، ليمثل متاهة أخرى من المتاهات التي صنعتها للعالم الواقعي أو بالأحرى لرمز العالم الواقعي (شهريار) ، من أجل الاستمرار في محاولة السيطرة والخروج من مأزق الموت إلى رحابة الحياة أي الوصول إلى الحريّة .

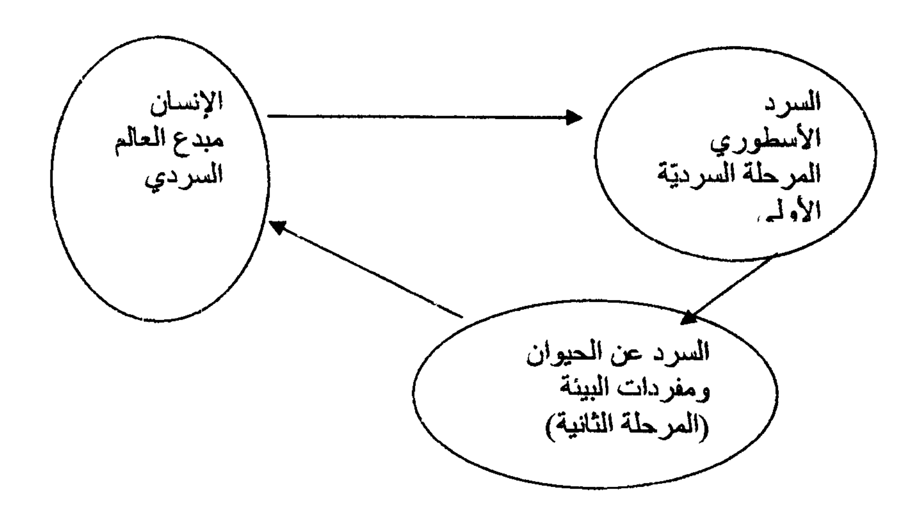
أما النوع الثالث من السرد فهو **الإنساني** الذي يجعل الإنسان محور سرديّته فهو يمثل الجزء المتبقي من العالم السردي عامة ، وهو في الوقت ذاته صورة التحوّل الأخيرة لهذا العالم ، حيث أخذت الشخصيّة الإنسانيّة المساحة الكبرى فيه ، وذلك في طرفيه السارد والمسرود عنه (موضوع السرد) ، إذ يصبح الإنسان هنا محور العمليّة السردية ، ويصبح العالم السردي بالنسبة للإنسان عالمًا موازياً للواقعي منافياً له ، ومن هنا ولدت الأنواع السرديّة -القصّة والرواية خاصة- التي تهتم بصورة الإنسان ورؤيته لذاته والآخر المتمثل في الكون ، والحياة . من هنا" فإن السرد في حالات الانكفاء على الذات " يأكل من نفسه"، ويستمد كامل ممكناته من مرجعيات تستمد مقوماتها من طاقات انفعالية لا من وقائع موضوعية. فالسياقات المتعددة التي يخلقها الحكي ترشح بالذاتية والتقدير الانفعالي للأشياء والكائنات والمواقف. ولن تتسرب إلى وجدان القارئ، باعتبارها مادة قابلة للحكي، إلا إذا تخفت في ثياب الاستعارات وكل الصور الشعرية الأخرى[xxiii]"

هذا النوع من السردي تعيش الأنواع الأخرى في ضفافه فكل السرديّات بتنوّعها تكون في إطاره ، وهو منتجها أو تبقى في حالة بحث عن التوائم معه كيفما يريد .

بهذا نجد أن الإنسان بقدر ما يتجه نحو ذاته بقدر ما يصنع لنفسه عالماً سرديّاً استثنائياً يحمّله هواجسه وتطلعاته للآخر، بمعنى أنه يمنح نفسه **الحريّة** من خلال السرد وفي السرد ، وبالتالي يصنع عالمه الذي يرغبه ، ولعل هذا ما حدث في السرد الشهرزادي حيث أخذت في نهاياتها السرديّة تتجه نحو ذاتها ذات المرأة وسرد العوالم التي تحمل في داخلها الصورة الحقيقيّة لرؤيا الأنوثة ، التي وظّفت قرمّا على إعادة تشكيل الآخر في إطار ما تراه هي محققاً لعوالمها الذاتيّة أو الانوثيّة وهذا ما ستبحث الدراسة في مكان آخر .

من هنا ، فإن -الدارس الحالي- يرى أن العالم السردي عبر مسيرته التاريخية وبشكله العام ، بدأ بالاتجاه نحو الخارج — خارج الذات - بالسرد **الأسطوري** - ، وبدأ يرتدّ رويداً رويداً إلى ما هو قريب من الذات — السرد عن **الحيوان** ومفردات البيئة — ثمّ ارتدّ إلى **الذات** وعبّر عن كوامنها عندما بدأ يبحث علاقته مع الآخر، ويعي ذاته* والكون وما يحيط به من تشكيلات أصبحت بالنسبة له ذات خصائص محددة ، و يعبّر عن نوازعه من خلال الإنجاز السردي الذي يراه متوائماً مع ذاته ، ولعل هذا ما يفسر التعدد فيما يسمّى تقنيات السرد ، التي أصبحت مظهر **الحريّة القصوى** بالنسبة للسارد، الذي يقف وراءه المبدع أو المؤلّف، ولعل هذا ما حدث في السرد الشهرزادي من تنوّع كما ستبيّن الدراسة.

ويمكن للدارس إن يوضح صورة التحوّل في العالم السردي بالخطاطة التالية :



إن التنوع السردي أو تحولات العالم السردي توازي تماماً تحولات العالم الواقعي ، لأن العالم الواقعي- كما أسلفت الدراسة -هو الموحي والمنتج للعالم السردي ، ولذلك، ليس غريباً، أن يرتد العالم السردي إلى ما بدأ به (السرد الأسطوري) نتيجة للتحولات التي يشهدها العالم الواقعي، ولعل هذا أيضا ما يفسر طبيعة السرد الأسطوري الذي أخذ ويأخذ به كثير من المبدعين في العالم السردي اليوم ، وأعني العالم الروائي باعتبار الرواية ملحمة العصر الحديث•.

السرد /الرؤيا الأنثويّة

تقول ليندا جين شيفرد Linda Jean Shepherd في كتابها أنوثة العلم Lifting The Veil: "**تعلّمنا الأنوثة ... أن الحل ذا المغزى يعتمد دائماً على السياق**[xxiv] " ولعل الحل الذي اختارته شهرزاد في لحظة المواجهة بين الذكورة والأنوثة خرج من سياق هذا الصراع، وهو رؤيا التحايل والتأجيل للفعل الأنثوي من خلال السرد الموازي للفعل الذكوري في الواقع . فهي تبدأ مواجهتها مع شهريار من خلال الحيلة القائمة على الاتفاق مع أختها(دنيا زاد)، فبعد أن

يحذّرها والدها مما هي مقدمة عليه من خلال حكاية يحكيها لها عن الحمار والثور[xxv] ، فإنّها تصر على المواجهة ، موجّهة خطاها إلى أختها :

" إذا توجهت إلى الملك أرسل أطلبك ، فإذا جئت عندي ورأيت الملك قد قضى حاجته مني ، فقولي : يا أختي ، حدثيني حديثاً غريباً نقطع به السهر ، وأنا أحدّثك حديثاً يكون فيه الخلاص إن شاء الله . ثم إن أباها الوزير طلع بها إلى الملك ، فلمّا رآها فرح وقال : أتيت بحاجتي ، ؟ فقال نعم . فلمّا أراد أن يدخل عليها بكت ، فقال لها : ما لك ؟ فقالت أيّها الملك ، إن لي أختاً صغيرة أريد أن أودّعها . فأرسل الملك إليها ، فجاءت إلى أختها وعانقتها، وجلست تحت السرير . فقام الملك وأخذ بكارتها ثم جلسوا يتحدّثون . فقالت لها أختها الصغيرة : بالله عليك يا أختي حدّثينا حديثاً نقطع فيه سهر ليلتنا . فقالت : حباً وكرامة . إن أذن لي هذا الملك المهذّب . فلمّا سمع الملك ذلك الكلام وكان به قلق ، فرح بسماع الحديث[xxvi] "

هكذا تبدأ الليالي ، ليشغل الحديث إلى مساحة من الزمن تصل ثلاث سنوات ، من خلال السياق ، خرج الأنثوي بالسرد ، وأوعز الأنثوي إلى شهرزاد أن الحل ذا المغزى يخرج من السياق ، كما تقول شيفرد

وعندما يصبح العالم السردي عالماً يوجده المبدع ، وبحريته التي يراها ، فإنه يشكل هنا حالة إبداع لها خصوصيّتها التي تحمل **رؤيا المبدع**، وعلاقته مع الآخر ، **السرد يصبح رؤيا** ، تختزن العلاقات التي يبنيها المبدع ، تعبيراً عن موقف ما من هذا الآخر، والرؤيا هنا لابدّ لها أن تفرض شكلاً سردياً يصنعه المبدع ، ويجريه على لسان سارده وبالتالي يصبح الانجاز اللغوي (السرد) شكلاً دلاليّاً يحمل في ثناياه صورة البحث عن الحريّة التي ينشدها السارد الذي يطلقه المبدع في لحظة حريّة يمنحها لنفسه ،أو يمنحها له غيره، – في ألف ليلة وليلة – رغم القيود التي تؤطر هذه الحريّة في اللاشعور الذي يحمله هذا المبدع.

شهريار يمنح شهرزاد حريّة ، لكن أيّة حريّة ؟ إنها حريّة **السرد** ، وهي تمنح نفسها الحريّة ، ولكن أية حريّة ؟ إنها حريّة اختيار شكل هذا السرد .القائم على خصوصيّة التداخل والمتاهة السردية إلى جانب اللغة المحكيّة (العاميّة) ، والغرائبيّة والفنتازيّة ، بالإضافة إلى تغليف كل ذلك بالوجه الوعظي الإرشادي ، من أجل الوصول إلى التأثير على المتلقي (شهريار) ومن يقوم مقامه .

لقد فرضت الرؤيا الأنثوية على السرد في ألف ليلة وليلة حضور الجانب الجنسي بشكل ملفت للنظر، إذا إن هذا النص الشهرزادي قد أنتج أصلاً من خلال ارتباطه بحادث الخيانة الجنسيّة ، ومن هنا فإن السرد أعاد هذه الخطاب مرة أخرى واعتمده، وإذا كان هناك من تقاطع بين الواقعي والسردي فإنه يكون في هذا الجانب أكثر من غيره تمثيلاً لهذا التقاطع .

إن هذا ما فعلته شهرزاد في عالمها السردي، فهو في تنوّعه ، وتناسله ، وبنيته، يمثل رؤيا أنثوية تعكس حالة من الصراع الدائم بين قطبين يحاول كل منهما أن ينفي الآخر ،ويتجاوزه ، في إطار هذا الصراع .

فالسرد في " **ألف ليلة وليلة**" ، جاء صورة للتعبير عن الحريّة المفقودة في العالم الواقعي ، وتم تحقيقيها في العالم الموازي، وهو عالم السرد ، لقد أوجدت شهرزاد ساردة "ألف ليلة وليلة" ، طريقتها السرديّة تعبيراً ،عن رؤياها للعلاقة بين الذكورة ولأنوثة ، هذه الرؤيا التي تبحث عن تجاوز الأنثوي لما هو ذكوري، وتحويل الغلبة الذكوريّة الدائمة للأنوثة في العالم الواقعي ، إلى حالة مناقضة تماماً في العالم السردي، وتحقيق غلبة الأنوثة ، وبالتالي، فإن السرد اعتمد على تمطيط الزمن وتأجيله من خلال التناسل السردي، الذي أوجدته شهرزاد – كما ستعرض الدراسة –، حيث أخذت القصص تتوالد وتمتدّ عبر العالم السردي للوصول إلى الحريّة التي لا تتحقق إلا بغلبة الأنوثة للذكورة بالنسبة إلى شهرزاد ، وقد تحقق

ذلك ، فإذا كان شهريار –صورة الذكورة – يقتل المرأة في العام الواقعي ، فقد قتلت المرأة – وصورها شهرزاد – الرجل في العالم السردي .

إن رؤيا شهرزاد الأنثويّة تقوم على أن المرأة أساس وجود هذه الذكورة ، وأن المرأة في عالمها الخفي، وطرائق تفكيرها، في إقصاء ألآخر، ومتاهات المحاولات ،والطرائق أصبحت توازي تماما السرد، ومتاهاته التي قدمتها شهرزاد ، المرأة تلد وتتكاثر ، والسرد في ألف ليلة وليلة كذلك ، ولادة المرأة تجعل الذكورة في حالة تقبل للمرأة، والتوالد القصصي يجعل الذكورة - شهريار – في حالة تقبل أيضا للمرأة (الساردة) ، لقد أصبحت الأنوثة هي السرد والسرد هو الأنوثة ، وقد توحّد الاثنان (السرد ، الأنوثة) في نهاية الليالي ، شهرزاد ولدت ثلاثة ذكور ، والسرد ولد الحريّة التي تنشدها شهرزاد ، بهذا يكون السرد هو الرؤيا التي حملتها شهرزاد ،وهي الحريّة، والانعتاق من سلطة هذه الذكورة .

المرأة تصبح هنا هي أصل الذكورة لأنها أنجبتها ، لم يكن هناك من الأطفال أنثى وذلك تأكيدا من الحكاية الشهرزاديّة أن المرأة هي أساس التجدد والسحريّ والتحوّل الذي يمكن أن يطال حياة الذكورة "من هنا تكون شهرزاد وألف ليلة وليلة معاً نصّاً أنثوياً في جسده وفي دلالته ، ليس في ظروف كل منهما وتعددها فحسب ، وإنما- أيضا- في سمات النص وسحريّته وخوارقيّته ولغزيّته ، وسيطرة البعد العاطفي الخيالي فيه [xxvii]"

السرد/تناسليّة السردي

أول ما يلفت انتباه القارئ /المتلقي في سرد ألف ليلة وليلة ، ويرهقه في الوقت ذاته، لكنه يشوقه ويسيطر عليه ، أن ما يقدم من قصص تبدأ في قصة ثم تأخذ تلك القصة تلد قصصاً أخرى ، بحيث يصبح لدينا هرماً من القصص التي تبنى فوق بعضها لكنها تعود لإطار واحد وهو قصّة شهرزاد مع شهريار ، ويسمّى

هذا النوع من القص القصّة الجامعة Rahmenerzahlung وقد شبه صبري حافظ هذه الاستراتيجيّة بالعروس الشعبيّة الروسيّة• .

إن سلطة الزمن المحدد الذي يتعامل معه شهريار - من بداية الليل إلى الصباح - جعل شهرزاد تبحث عن استراتيجية تكسر فيها هذا التحديد و التأطير الزمني الذي يلغي الحريّة في الواقعي ، ويجدها في السردي ، فجاءت صورة التناسل السردي، وتمطيط الزمن ،بحثاً عن حرية مفقودة ، لا تتحقق إلا من خلال ترويض الآخر عبر حركة الزمان على المستويين الواقعي والسردي . التوقف عن السرد دون السيطرة على الآخر يعني التوقف عن الاستمرار في الحياة ، هذه المعادلة التي فرضها شهريار على شهرزاد ، وهي فهمت ذلك ، أصبح السرد يساوي الحياة (الحريّة)،الصمت يساوي الموت (الكبت) ، هنا يتحقق ما قالته سابقاً ليندا جين شيفرد Linda Jean Shepherd في كتابها أنوثة العلم Lifting The Veil :" **تعلّمنا الأنوثة ... أن الحل ذا المغزى يعتمد دائماً على السياق**)، فيأتي التناسل السردي " هنا " ليؤجل طرفي المعادلة إلى أن يحدث التحوّل ليصبح **الصمت يتوافق مع الحياة** ، لا تستطيع شهرزاد أن تتوقّف إلا في مكان آمن هو مكان النهاية المعروفة للسردي (تحقيق الحريّة)، أو النهاية المعروفة للواقعي (القتل) ، وبهذا يعلل صبري حافظ هذا التناسل السردي بقوله:

" فلكل قصة مهما طالت نهاية ، لكن شهرزاد لا تستطيع أن تمارس ترف هذا النوع من القص التقليدي، قبل الأوان ،وقبل أن تتمكن شهرزاد من تأمين حياتها، دونه يعني الموت بالنسبة إليها ،ومن هنا كان عليها أن تخترع هذه البنية التي يتوالد فيها القص ، بلا نهاية."[xxviii]

الحريّة المفقودة في مستوياتها المختلفة ، والبحث عنها في عوالم السردي ، جعلت السردي مساحة غير متناهية ، يمكن أن يتحقق من خلالها "الذاتي " المفقود (الحريّة)و هو ما دفع الأنثوية المغلوبة إلى استراتيجية التمطيط الحكائي ، الذي

يتمطّط معه الزمن الواقعي، وبالتالي إرجاء المحاولة وتكرارها للوصول إلى الهدف وهو هنا الحريّة

ومن هنا فقد تمدد الواقع ليصل ثلاث سنوات، وتمدد السردي أيضاً ليصل المدّة ذاتها ، إن السردي بدأ هو الذي يحدد الواقعي ، بعدما كان الواقعي هو الذي يحدد السردي ، الواقعي – عالم شهريار – منح السردي – عالم شهرزاد – مدّة زمنيّة للقص ، ربما تكون في عرف الواقعي ساعة ، ساعتين ،قد تصل ثلاث ساعات ، لكن ثلاث سنوات هذا لم يكن في حساب الواقعي ، لكن السردي انقلب على الواقعي من خلال **التناسل السردي** وفتح منافذ أخرى وغرف غير متناهية تمتلك أبوابا يفضي بعضها إلى بعض ولكل غرفة مساحتها التي توسع بحريّة السارد ، هكذا فعل التناسل السردي في جرّ الذكورية إلى مصيدة العنكبوت التي لا تفلت فريستها حتى تحولها إلى مادة غذائيّة ، هكذا كان عالم شهرزاد السردي لا ينتهي ،حتى يصل إلى ما يهدف إليه، وهو هنا الحريّة والخلاص . إن عدم الانتهاء من القص(التناسل السردي) ، أخذ زمام الأمر، وبدأ يعيد في كل يوم نفسه ،بصورة متوالية متداخلة، جعلت الواقعي في حالة استسلام وإدمان ، والسردي في حالة **حريّة مطلقة**. بل جعلت الواقعي يطلب السردي، ويتماهى معه، حتى وصل إلى حالة التوافق والقبول لشروط السردي في نهاية السرد .

لقد تناسلت الليلة الواحدة الممنوحة لشهرزاد ألف ليلة أخري، حيث أصبحت هذه الليالي بمثابة الأبناء والأحفاد لليلة الأولى ، وقد منحت هذه السلسلة من العائلة الحكائيّة الليلة الأولى البقاء، والحصول على الحريّة في نهاية القص ،بل عبر التاريخ الثقافي لجنس شهرزاد ،، فالذريّة القصصيّة التي ولدتها الليلة الأولى، حوّلت القمع الذي كانت تعانيه هذه الليلة –شهرزاد - إلى حالة من الحريّة والاستمرار والبقاء ، وقد تحقق هذا أيضاً في الواقعي ، عندما أنجبت شهرزاد ثلاثة أبناء من الذكور قدمتها لشهريار ، لأن مثل هؤلاء الأبناء هم صورة الحريّة

المستمرّة الشهر زاد في علاقتها بشهريار – علاقة الذكوري بالأنوثي – وكسر الإطار الواقعي الذي كان يبحث عن غير ذلك ؛أي كان يبحث عن قتل شهرزاد وإقصائها من الحياة .

إن الدارس هنا يخالف ما ذهب إليه الدكتور عبد الله الغذامي عندما عدّ ألف ليلة وليلة إبداعا خاضعاً لشروط الثقافة الذكورية ، إذ إن ألف ليلة وليلة صورة للثقافة الأنثوية، التي تتحاور مع الذكوريّة، من خلال الرؤيا التي تمتلكها وتتشبّث بها، فكما بينت الدراسة أن شهرزاد قد تسلّحت بالسردي ومتاهاته التي ربما أن الرجل في طبعة السيكولوجي غير قادر على الإمساك به، ومن هنا فإن ثقافة الأنوثة وهي ثقافة سرديّة ، قد فرضت على الذكورة تصورها للأشياء وبالتالي جاء النص في صورته التناسليّة للقصص مماثلاً لصورة المرأة الفسيولوجيّة في تناسلها في الواقعي، ولعل الدكتور الغذامي قد أشار إلى هذا في موقع آخر من دراسته حيث يقول :

"إننا في ألف ليلة وليلة أمام نص (أصيل) هو النص الأنثوي الذي يمثل الحكايات وتناسلاتها ،وبإزاء ذلك فقرات(دخيلة)من وضع المدونين الرجال ، وهذا من أجل تحويل النص الأنثوي إلى نص مذكر ، وعلامة الدخيل هي الفحش والشبق المغالى فيه وغير الطبيعي [xxix]."، وأيضا ليس كل فحش ومغالاة ن هي ذكوريّة ، فلكل جانب عوالمه في هذه المغالاة وذلك الفحش .

النهاية والبداية/ فاعليّة التكرار

(الزمن الليتورجيLiturgy)

يمثل الزمن الليتورجي الاستعادة الدوريّة لزمن البدايات ، فهو زمن دائري [xxx] يبدأ من نقطة ،ولا يلبث أن يعود إليها في كل مرّة ، وقد تمثل هذا في ظاهرة البداية والنهاية في حكايات ألف ليلة وليلة ، فمن المعروف أن حكايات ألف ليلة وليلة تبدأ كلها بعبارة " بلغني أيّاها الملك السعيد ... وتنتهي بعبارة

وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح." ما عدا الليلة الأخير، حيث تبدأ ببلغني أيّها الملك السعيد ولا تختتم بعبارة وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح[xxxi]، ولعل فاعليّة هذه الليتورجيّة في السرد الشهرزادي تمثلت في الوصول إلى الظاهرة الطقوسيّة، التي اعتمدتها شهرزاد في خطابها السردي ، وما يقوم به الطقس الشعائري عادة من وضع المتلقي في حالة تقبل وتوافق مع ما يسمعه وبالتالي الاستسلام وتحقيق ما يطلب منه ، يمثل الزمن الليتورجي زمناً دينياً في واقع الأمر ، وبالتالي فإن ما يحدث به عادة يعاد في أزمنة قادمة ، ويكون الهدف الذي يسعى إليه هو الوصول إلى سلطة الخطاب على المتلقي ، وهذا ما كانت تفعله شهرزاد في ليتورجيتها الزمنيّة (دائرتها الزمنيّة) ، إذا أصبحت البداية والنهاية طقساً فعلياً يمتد داخله الحدث الحكائي ، من أجل الوصول إلى التأثير في ذات المتلقي وبالتالي ممارسة السلطة الخطابيّة من خلال ذلك .

لقد عاشت الذكورة حالة من القمع مدة ألف ليلة وليلة، أي مدة فاعليّة التكرار ودائريّة الزمن ، مارستها الأنوثة على هذه الذكورة ، في العالمين الواقعي ،والسردي ، الواقعي عالم النهار الذي كان ينتظر عالم السرد (الليل) ويؤجل القتل — عالم السرد — الذي كان يعيد الإبلاغ في بداية اللقاء، ويتمترس بالإدراك من قدوم الصباح ، حيث جاء المنع بين فكي رحى؛ فك البداية والنهاية في كل حكاية ، ولعل شهرزاد في استراتيجيتها تلك Liturgy قد استطاعت أن تعتقل الفاعل الحقيقي — الذكورة — من خلال باب الإبلاغ -**بلغني** — وباب الإدراك — **وأدرك** ، ولعل ما بين هذي البابين من حركة مستعادة (دائريّة) كانت المطاردة من الأنوثة للذكورة التي أصبحت في حالة قمع ،بينما الأنوثة أصبحت في حالة **حريّة مطلقة** .و هكذا يكون السرد قد حقق الحريّة

أن دلالة التكرار عادة ترمي إلى مبدأ التعليم والتوجيه من قبل المكرّر وبالتالي محاولة الوصول إلى الهدف ، هذا ما فعلته شهرزاد في تكرارها للبنيه اللغوية التي

اعتمدتها في بداية كل حكاية ونهايته ، وتخلّت عنها في لحظة الوصول إلى الهدف وهو انتزاع الحريّة التي تسعى لها وبنات جنسها من القامع وهو شهريار عالم الذكورة الذي يتسلط في واقعه على عالم الأنوثة

جاء التكرار إذا بداية ونهاية زمنيّة لجرعة من الدواء ،(جرعة من السرد) التي كانت تقوم به شهرزاد لحماية نفسها و جنسها في الوقت ذاته ، وهو هنا جرعة السرد الذي احتمت به في مواجهتا العالم الغالب لها وغير القادرة على تغييره بما هو مادي ، فيأتي السرد درع تتدرع به الأنوثة ، ولكن هذا السرد جاء مؤطراً بصورة لغويّة تبدأ وتنتهي في زمنها بتقدير معيّن ، ولعل هنا معنى السرد اللغوي الذي قدمته الدراسة في بدايتها يتجسّد فيما يتجسد به هنا في حالة التقدير البنائي الذي اعتمدته شهرزاد ، ويذكّرنا بدلالة قول الله تعالى لسيدنا داوود **وقدّر في السرد** ،إذا يصبح السرد في عالم ألف ليلة وليلة صناعة للغة باستراتيجيات محددة تختارها شهرزاد أمام شهريار ، إيمانا منها بنجاعة هذا التقدير من اجل الوصول إلى الهدف وهو هنا **الحريّة** .

لقد تخلّت شهرزاد في ليلتها الأخيرة عن باب الإدراك ، وقد فعلت ذلك عندما علمت أن الواقعي ،أصبح لا يطاردها بل يطلبها، ولا يستطيع أن يقصيها ، تخلّت عنه لأنها حصلت على حريتها، وامتلكت الواقعي، وبالتالي لابد أن تتخلى عن السردي ،الذي وظّفته سلاحاً و درعاً ،جعلها تتغلب على من كان ينتزع حريّتها ويعمل على قهرها وهذا ما حدث .

وبعد فقد عملت هذه الدراسة على قراءة النص الشهرزادي ، قراءة تمنحه البعد الدلالي الذي يتأطر به هذا النص ، ويعكس عمق الحالة التي تعيشها الأنوثة والذكورة ، وما يحيط بهما من تشكيلات مجتمعيّة وفسيولوجيّة ودينيّة ، تجعل كل منهما في حالة بحث عن التوافق مع الآخر، ضمن شروطه التي يتبناها ويبحث عنها

أو ما يمكن أن يطلق عليه الحريّة الذاتيّة التي تتمحور في اطر الروح الشخصانيّة لكل منهما

لقد أدرك شهريار وشهرزاد هذه الثنائيّة، والعلاقة المأزومة فيها ، ومنح شهريار حريّة السرد لشهرزاد ، في أول الأمر ، ومنحت شهرزاد شهريار حريّة التلقي، وتحدثت عن حريّتها وما يدور بخلدها ، ووظّفت هذه الحريّة في تحديد علمها الأنثوي وما يتأطر به من رؤيا لمثلّث الوجود ؛ الإنسان ، الكون ، الحياة ، لقد **أبلغت** شهرزاد شهريار ما ترغب من حريّة [xxxii] **وأدرك** شهريار شهرزاد في آخر القص فمنحها حريّتها .

الهوامش

* اعتمد الدارس طبعة دار صادر ، تحقيق د ، عفيف نايف حاطوم ، الطبعة الأولى 1999، ستة أجزاء

[i] نقلاً عن رضا طاهر ، غرفة فرجينيا وولف ، دراسة في كتابة النساء ، درا المدى ،الطبعة الأولى ، 2001 ن ص24

[ii] نقلاً من كتاب ، جبرا إبراهيم جبرا ، الفن والحلم والفعل ، درا الشؤون الثقافيّة العامة ، بغداد ،1986، ص ، 328

[iii] سورة سبأ ، آية 11

[iv] لسان العرب ،مادة سرد

[v] سورة سبأ، 10 - 11

• للمزيد حول أشكال السرد في التراث القصصي العربي : انظر : عبد الملك مرتاض ، في نظريّة الرواية ، عالم المعرفة الكويتية ، عدد 240، 1998، ص163- 197

وانظر:عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 2005

• الدرع تذكر وتؤنّث، راجع ، اللسان ، مادة درع

[vi] عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد ، مرجع سابق ، ص9

[vii] استخدمها مجدي وهبه وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب ،مكتبة لبنان ،الطبعة الثانية ، 1984، مادة سرد

[viii] استخدمها : عبد الملك مرتاض ، في نظريّة الرواية ،مرجع سابق ، ص 175 وترجمها " سردانيّة " ، كذلك استخدمها عبد الله إبراهيم ، في موسوعة السرد العربي مرجع سابق ، ص 10 -11 ، وذكر أن من اشتقها تودوروف 1969 ، واستخدمها ، د. ميجان الرويلي ، و د . سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، الطبعة الثالثة ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2002، ص 174 -177.

واستخدمها ، أيمن بكر في كتابه السرد المكتنز، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،2002.

* للإطلاع على هذه الآراء يمكن الرجوع إلى : عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد ، مرجع سابق ، ص 7 - 10

[ix] جيرا ر جنيت ،حدود السرد ،ترجمة بن عيسى بو حمالة ،(في طرائق تحليل السرد الأدبي) ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ،1992، ص71

[x] نقلاً عن : سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الثانية ،بيروت ، 1993، ص40

[xi] عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، مرجع سابق ، ص256

[xii] مجدي وهبه ، معجم المصطلحات ، مرجع سابق ، مادة سرد

[xiii] ميشيل فوكو ، نظام الخطاب ،ترجمة محمد سبيلا ، دار التنوير ، لبنان ، الطبعة الأولى ، 1984، ص ، 9

* لقد درست ألف ليلة وليلة بشكل ملفت للنظر ،وشكلت الدراسات التي تناولت هذا الموروث القصصي جزءاً مهما من المكتبة النقديّة العربيّة ، وقد ساهم في ذلك المستشرقون والعرب ، ولكن هذا النص بغناه وعمق مدلولاته لا يزال يغري بالبحث وسيبقى كذلك وكل من ينظره بجد وعمق يسجد فيه ضالته ، وبسبب من كثرة هذه الدراسات التي أفردت لها الكتب المستقلّة أو الأبحاث المنشورة في المجلات المرموقة ، فقد وجد الدارس ، أن من مزيد القول إعادة ما قالته هذه الدراسات واكتفى بالإشارة إلى ما وظّفه في دراسته هذه مما دعم الفكرة التي ناقشتها هذه الدراسة ، فالمؤلفات حول ألف ليلة وليلة أشهر من أن تذكر ، بعيداً عن الاستشهاد بها .

[xiv] ألف ليلة وليلة ،ج1 ،9 – 11

[xv]

* ترى الدكتورة سهير القلماوي ، أن ألف ليلة وليلة تعود في أصولها إلى ثلاثة أجزاء :

1. جزء أصله قديم جداً ، نقل إما عن الهند أو عن فارس ، وهو نوعان : نوع فيه الخيال والمبالغات ، والقصد منه التسلية ونوع سيق للموعظة والعبرة
2. الجزء الثاني عربي ، يرجع زمنه إلى الخلفاء العبّاسيين ، وأولهم هارون الرشيد
3. الجزء الثالث وهو مصري . سهير القلماوي ، ألف ليلة وليلة ، دار المعارف ، مصر ، الطبعة الأولى ، 1966، ص 27

[xvi] ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة ، محمد برادة ،دار الفكر للدراسات ،الطبعة الأولى ، القاهرة – باريس ،1987 ، ص12

الـهوامش

* اعتمد الدارس طبعة دار صادر ، تحقيق د ، عفيف نايف حاطوم ، الطبعة الأولى 1999، ستة أجزاء

[i] نقلاً عن رضا طاهر ، غرفة فرجينيا وولف ، دراسة في كتابة النساء ، درا المدى ،الطبعة الأولى ، 2001 ن ص24

[ii] نقلاً من كتاب ، حبرا إبراهيم حبرا ، الفن والحلم والفعل ، درا الشؤون الثقافيّة العامة ، بغداد ،1986، ص ، 328

[iii] سورة سبأ ، آية 11

[iv] لسان العرب ،مادة سرد

[v] سورة سبأ، 10 - 11

• للمزيد حول أشكال السرد في التراث القصصي العربي : انظر : عبد الملك مرتاض ، في نظريّة الرواية ، عالم المعرفة الكويتية ، عدد 240، 1998، ص163- 197

وانظر:عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد العربي ،المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، الطبعة الأولى ، 2005

• الدرع تذكر وتؤنث، راجع ، اللسان ، مادة درع

[vi] عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد ؛ مرجع سابق ، ص9

[vii] استخدمها مجدي وهبه وكامل المهندس ، معجم المصطلحات العربيّة في اللغة والأدب ،مكتبة لبنان ،الطبعة الثانية ، 1984، مادة سرد

[viii] استخدمها : عبد الملك مرتاض ، في نظريّة الرواية ،مرجع سابق ، ص 175 وترجمها " سردانيّة " ، كذلك استخدمها عبد الله إبراهيم ، في موسوعة السرد العربي مرجع سابق ، ص 10 -11 ، وذكر أن من اشتقها تودوروف 1969 ، واستخدمها ، د. ميجان الرويلي ، و د . سعد البازعي : دليل الناقد الأدبي ، الطبعة الثالثة ،المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، المغرب ، 2002، ص 174 -177.

واستخدمها ، أيمن بكر في كتابه السرد المكتنز، الهيئة العامة لقصور الثقافة ،2002.

* للإطلاع على هذه الآراء يمكن الرجوع إلى : عبد الله إبراهيم ، موسوعة السرد ، مرجع سابق ، ص 7 - 10

[ix] جيرا ر جنيت ،حدود السرد ،ترجمة بن عيسى بو حمالة ،(في طرائق تحليل السرد الأدبي) ، منشورات اتحاد كتاب المغرب ، الرباط ،1992، ص71

[x] نقلاً عن : سعيد يقطين ، تحليل الخطاب الروائي ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الثانية ،بيروت ، 1993، ص40

[xi] عبد الملك مرتاض ، في نظرية الرواية ، مرجع سابق ، ص256

[xii] مجدي وهبه ، معجم المصطلحات ، مرجع سابق ، مادة سرد

[xiii] ميشيل فوكو ، نظام الخطاب ،ترجمة محمد سبيلا ، دار التنوير ، لبنان ، الطبعة الأولى ، 1984، ص ، 9

* لقد درست ألف ليلة وليلة بشكل ملفت للنظر ،وشكلت الدراسات التي تناولت هذا الموروث القصصي جزءاً مهما من المكتبة النقديّة العربيّة ، وقد ساهم في ذلك المستشرقون والعرب ، ولكن هذا النص بغناه وعمق مدلولاته لا يزال يغري بالبحث وسيبقى كذلك وكل من ينظره بجد وعمق يسجد فيه ضالته ، وبسبب من كثرة هذه الدراسات التي أفردت لها الكتب المستقلّة أو الأبحاث المنشورة في المجلات المرموقة ، فقد وجد الدارس ، أن من مزيد القول إعادة ما قالته هذه الدراسات واكتفى بالإشارة إلى ما وظّفه في دراسته هذه مما دعم الفكرة التي ناقشتها هذه الدراسة ، فالمؤلفات حول ألف ليلة وليلة أشهر من أن تذكر ، بعيداً عن الاستشهاد بها .

[xiv] ألف ليلة وليلة ،ج1، 9 – 11

[xv]

* ترى الدكتورة سهير القلماوي ، أن ألف ليلة وليلة تعود في أصولها إلى ثلاثة أجزاء :

1. جزء أصله قديم جداً ، نقل إما عن الهند أو عن فارس ، وهو نوعان : نوع فيه الخيال والمبالغات ، والقصد منه التسلية ونوع سيق للموعظة والعبرة
2. الجزء الثاني عربي ، يرجع زمنه إلى الخلفاء العبّاسيين ، وأولهم هارون الرشيد
3. الجزء الثالث وهو مصري . سهير القلماوي ، ألف ليلة وليلة ، دار المعارف ، مصر ، الطبعة الأولى ، 1966، ص 27

[xvi] ميخائيل باختين ، الخطاب الروائي ، ترجمة ، محمد برادة ،دار الفكر للدراسات ،الطبعة الأولى ، القاهرة – باريس ،1987 ، ص12

[xvii] ألف ليلة وليلة ، الجزء الأوّل ، ص ، 5

[xviii] صبري حافظ ،جدليّات البنية السرديّة المركبة في ليالي شهرزاد ونجيب محفوظ ، فصول ،مجلد 13 ،العدد ،2 ،القاهرة ، 1994، ص20 -70

[xix] عبد الله إبراهيم ،الأبويّة الذكوريّة والسرد التفسيري ،تحليل التجربة السرديّة لنجيب محفوظ ، فصول ، العدد ،65، خريف 2004 _ شتاء 2005 القاهرة ، ص 279 وانظر الموضوع نفسه في ،موسوعة السرد ، مرجع سابق ، ص 510

* التأكيد بالبنط السميك من الدارس

[xx] مرسيا الياد ،مظاهر الأسطورة ، ترجمة نهاد خياطة ،دار كنعان للدراسات والنشر ، دمشق ، الطبعة الأولى ، 1991ص 10

[xxi] نورث روب فراي ،تشريح النقد ، محاولات أربع ، ترجمة محمد عصفور، منشورات الجامعة الأردنيّة ،عمّان ، 1991، ص171

• للمزيد حول حكايات الحيوان في التراث العربي ، انظر : د . محمد رجب النجار ، عالم الفكر الكويتيّة ، مجلد 24 ، العددان 2،1 ، ص 187 -212، 1995

[xxii] المرجع السابق ، ص187

[xxiii] سعيد بنكراد ، السرد والتجربة الحسيّة ، قراءة في رواية الصحن ، لسميحة خريس

Htt:// saidbengrad . free

* وعي الذات : وعي المرء لذاته كشخصيّة ،وعيه لقدرته على اتخاذ قرارات مستقلة ، وعلى الدخول ، بالتالي ، في علاقات مع الناس الآخرين ومع الطبيعة ،وعلى تحمّل المسؤولية عمّا اتخذه من قرارات وما قام به من تصرّفات ... " انظر :المعجم الفلسفي المختصر ، دار التقدم ، موسكو ،ترجمة ، توفيق سلّوم ، 1986، مادة وعي الذات

• للمزيد حول " الرواية ملحمة العصر الحديث ، انظر: نظريّة الأدب ، تأليف مجموعة من الباحثين السوفييت، ترجمة : إبراهيم نصيف التكريتي ، منشورات وزارة الثقافة والإعلام ، الجمهوريّة العراقيّة ، 1980 ، ص 211 - 395

[xxiv] ليندا جين شيفرد ، أنوثة العلم ، ترجمة يمنى طريف الخولي ، علم المعرفة الكويتيّة ، العدد ، 306 ، 2004، ص329

[xxv] ألف ليلة وليلة ، ج ،12 – 13

[xxvi] المرجع السابق ، ص ، 13

[xxvii] عبد الله الغذّامي ، المرأة واللغة ، المركز الثقافي العربي ، الطبعة الأولى ، 1996، ص60

• العروس الشعبيّة الروسيّة كلما فتحتها وجدت في داخلها عروس أخرى ، ما إن تفتحها بدورها حتى تجد في داخلها عروساً جديدة وهكذا . انظر صبري حافظ ، جدليّات البنية السرديّة ، فصول ، مرجع سابق ،26

[xxviii] المرجع السابق ، ص ، 26

[xxix] الغذّامي المرأة واللغة ، مرجع سابق، 81 ،72،

[xxx] مارسيا الياد ، مظاهر الأسطورة مرجع سابق ، 159

[xxxi] انظر الليلة الأخيرة ، المجلد السادس من الليالي ، دار صدر ،ص 678

هل كان رمضان حمود

ثورة يتيمة؟!!

[1929-1906]

"الفلاسفة والشعراء من سلالة واحدة،

وكلهم يتغذى بلبان الطبيعة،

ويترعرع في حجرها"

بذور الحياة

أ.د / أحمد يوسف

قسم اللغة العربية و آدابها

جامعة وهران

الحوار التاريخي والمعرفة النقدية

إذا كان هايدغر يرى أن الخلاص يؤول إلى التحرير الذي يؤدي بدوره إلى حرية الحوار مع ما مضى وقد كان. فإننا نبتغي من وراء هذه المحاولة إقامة هذا الضرب من الحوار مع التراث الفكري بعامة والشعري بخاصة، وذلك ليس من منظور طلب التمجيد القومي الهش والبحث عن الانتصار الفارغ لأي رمز من الرموز الثقافية التي تبوأت مترلة خاصة لدى أمة من الأمم، ولكن من ذلك المنظور الذي يرى أن جوهر المعرفة -كما يعتقد غادامير _ هي الحوار، وليس هيمنة الموضوع انطلاقا من ذاتية مستقلة[1] غير متفاعلة تفاعلا قصديا مع موضوعها.

إن الحوار التاريخي وجه تداولي من وجوه المعرفة النقدية التي هي "سلطان مملكة العلم والأدب"[2]؛ فبالحوار تتدرج اللغة الشعرية نحو ما هو جوهري وأصيل في عمق الإنسان؛ فاللغة -كما يقول هايدغر-: ((جوهرية لأنها حوار))[3]. ولا عجب أن نقف على تسفيه رمضان حمود لقول القائلين بأن "التمدن خلاف الدين"؛ لأن كل ذلك يتحقق على أسس الحوار المستنير مع الثقافات الإنسانية العالمية، وإشاعة فضيلة التسامح بين بني البشر على اختلاف ألسنتهم وأديانهم وتباين مصالحهم.

يسعى الشعر إلى الانخراط في بناء الحوار على غرار الفلسفة التي كان كانط[4] يطالبها بتنشيط الحوار تنشيطا مستمرا مع ما هو غير فلسفي، كما أن الخطاب الشعري يطمح _ أيضا _ إلى تشييد الذائقة الجمالية، وتغيير أفق التوقع، وتربية الحس الفني الذي يُرَقِّي هذه القيم، ولكنه حينما يصل _ في تصور نيتشه _ إلى درجة كبيرة من الوعي المتشبع بكينونته لا يمكنه أن يتخطى عتبات العدمية، ويكون مجبرا على الاعتراف بها. فكيف لهذا الحوار التاريخي أن يتسلح بالمعرفة النقدية حتى تعصمه من الانزلاق إلى نزعة القدح أو نزعة التقريظ؟ وكيف له أن

يتخلى عن ذلك الشرط التداولي القائم على مبدأ التعاون على حد تصور غرايس لاستكشاف الفرادة الشعرية والإبانة عن أصالة اللغة وجوهرها؟ فالشاعر المجيد مثله كمثل أي مخلوق محظوظ في إعمال البصيرة بحثا عن الحقيقة، ولعل هذا الحظ يتمثل فيما وهبه الله من "عقل صحيح ورأي مليح ولسان فصيح"[5]. فالعدمية تتنافى وروح الشعر الذي يدعو إلى الامتلاء بالحياة واستغلال أقصى ما في هذا الوجود من جمال.

إننا لا نستطيع أن نتحمل تلك الدرجات القصوى التي يجرنا إليها الجحيم النتشوي، ويقذفنا فيها عالمه المرعب وخطابه المدهش؛ إذ يقودنا إلى الإقرار بأن الشاعر إذا كان واعيا بكينونته ـ كما سبقت الإشارة إلى ذلك ـ لا يعكس سوى إرادة العدمية العمياء الفارغة التي مردها إلى نقص المناعة لدى نيتشه في فهمه للوعي التاريخي فهما يربطه بذلك الإيمان بالحواس وبجسارة لغوية هي في حد ذاتها إيمان بالكذب[6]، ولكن في المقابل نقف على تصور شبيه بالتصور النتشوي لدى رمضان حمود عندما يعتقد بأن ((كل حركة بنيت على غير الأخطار والدواهي فمآلها الفتور والاضمحلال))[7]. كما أن فلسفة نيتشه قد لا تتوافق مع رؤية فلسفة هايدغر في قراءتها لنتاج شعر هودلرن؛ حيث قالت: بأن الشعر تأسيس للوجود بواسطة الكلام[8] الذي يتضمن في عالمه شعورا صادقا بأن ((الرحمة مخبوءة في قلوب الشعراء والحكماء. فإذا خرجت من هنالك لا تجد من تأوي إليه))[9]. ومن هنا تتأتى خطورة الشعر وهو ينخرط في فعل تسمية الأشياء، ويعطي للغة القدرة على تحقيق الممكن في تأسيس الوجود ورسم ماهيته. فالشعر وفق ما يرى غادامير يسهم في البحث عن الحقيقة.

ينطلق الحوار التاريخي مع التراث الأدبي من المنطلق الذي انتهت إليه جمالية التلقي في ارتكازها على مساءلة تحولات آفاق توقعات القراء؛ إذ أصبح التاريخ الأدبي ـ في نظر ياوس ـ تحدياً للنظرية الأدبية التقليدية التي كانت تنتصر للبعد

المتصل داخل السيرورة التاريخية، ولا تعترف بقدرة المنفصل على إحداث انقلاب إبداعي. وعلى هذا النحو تسعى هذه المقاربة إلى تأمل نص رمضان حمود[10] تأملا تأويليا يأخذ هذه المعاني الفلسفية السامية فيغدو في النهاية نصا جديدا خاضعا لإعادة البناء، ويستوحي إلى حد ما طريقة موريس بلانشو في الكتابة ودون أن تدعي هذه المقاربة شيئا من الامتياز على النص المقروء.

إذا كان النص من منظور الفلسفة الهايدغرية يستكشف عن الوجود فإن رمضان حمود لم يكن صاحب تصور شكلي للأدب؛ لأنه ينطوي على حقيقة منخرطة في حركة تغيير الواقع أو في البحث عن المعنى الذي يتجاوز إطار البنية الشكلية للفن؛ فعلى الرغم من بساطة الطرح في لغة "بذور الحياة" إلا أنه يستكشف عن روح تواقة للتغيير ومندفعة داخل معترك الواقع اليومي؛ ولا غرو أن نراه يهتم بالإصلاح الاجتماعي والإصلاح الديني والعناية بالعلوم الحديثة وبشؤون التجارة وشؤون الاقتصاد.

لم يستبد اليأس بنزوعه الوجداني (الرومانسي)، ولم تكن رؤيته للحياة غارقة في التشاؤم؛ على الرغم من أننا نلفي في أشعاره تلك المسحة من الحزن والقلق حيال ما يعيشه واقعه؛ إذ عبر عن هذا الإحساس بقوله: ((إني لتعروني هزة، وينفطر قلبي، وتنشق كبدي، وأغيب عن رشدي، وأحس بألم شديد يدب بين جوانحي دبيب الموت في الحياة كلما خلوت إلى نفسي، ونظرت إلى حالتنا الحاضرة... وكلما قارنت بيننا وبين أجدادنا الفاتحين النبلاء))[11]. ولطالما ردد هذه الأفكار في ما كان يكتبه في "الشهاب"[12] من مقالات نقدية، وما ينشره من قصائد في "وادي ميزاب"[13].

من هنا ندرك أن فهم النص يأتي في المقام الأول قبل تفسيره؛ وهذا ما ينتصر إليه بول ريكور؛ وضمن الإطار الفينومينولوجي الذي حاول تجاوز ثنائية الذاتية والموضوعية. وعلى هذا النحو تعاملنا مع متن "بذور الحياة"؛ لأن الطريق إلى فهم

النص يقتضي بالضرورة الفهم الأعمق لماهية اللغة ذاتها التي يراها غادامير فضاء يتسم بالتفرد في النظم وفي طرائق أشكال التعبير وصياغة العبارة وأداء الأسلوب ضمن جدلية المعيار والانزياح تحقيقا للمبدأ السيميائي القائم على التشاكل والتباين(14) والتعيين والإيحاء(15). وهكذا تغدو لغة الشعر ـ حسب لوتمان(16)ـ لغة من الدرجة الثانية، ويسعنا هذا الهامش على متن "بذور الحياة" أن نبدي بعض تصوراتنا للنص والقراءة من منظور لا يفصل بين حدود الإبداع سواء أكان هذا الإبداع أدبا أم نقدا أم فلسفة.

وقبل الخوض في ما طرحه رمضان حمود وجب تأمل مسألة اللغة. فهل اللغة لها بعد تواصلي فقط كما تحرص على ذلك اللسانيات العامة واللسانيات الوظيفية على وجه التحديد، وتكتفي بالطابع التعاملي انطلاقا من مبدأ التبادل الذي يتأسس على قاعدة المواضعة؟! إن هذا الحد الذي دافعت عنه اللسانيات المعاصرة ليس وقفا على التواصل والتبليغ، ولكن اللغة تطمح إلى الإسهام في تشييد الوجود بواسطة تسمية الموجودات. وعليه فالعلامات مهما كانت طبيعتها؛ ولا سيما إذا كانت لفظية ليست مجرد أدوات يتواضع البشر عليها لكي تتم الإشارة بها إلى عالم الأعيان، بل هي نشاط سيميائي قائم على أساس سلطة التسمية التي تتجلى من خلالها الأشياء والموجودات. ومن هنا لزم الأمر على الانطلاق من زاوية النظر إلى نص "بذور الحياة" ـ على بساطة طرحه وتقريرية لغته ـ بوصفه سيرورة سيميائية مفتوحة الدلالات.

إن "بذور الحياة" لرمضان حمود ليس عملا أدبيا مستقلا بنفسه، يقدم صورة واحدة لكل قارئ وفي كل لحظة، كما أنه ليس معلما ثابتا أو تحفة مكتفية بذاتها؛ حيث تستكشف عن جوهره اللازمني ضمن حوار داخلي. وعليه شبه ياوس التاريخ الأدبي وبضمنه النص بالعمل الأوركستري الذي لا يقوم بعزفه فرد واحد؛ بل إن أصداءه الجديدة ينجزها قراء مختلفون. فهم يحررون النص من جبرية مادية

الكلمات، ويستدعونه ليحيا في عصرهم. وفي الأخير يصبح تاريخ الشعر منذ شكسبير ـ وفق نظرية بلوم ـ هو خريطة "سوء القراءة"، ويؤرخ فعل القراءة برمته إلى سلسلة طويلة من الأخطاء الواعية. إن هذه النظرية مشحونة من وجوه بروح التهكم السقراطي حينما تعتقد بأن كل قراءة هي قراءة مخطوءة.

إن الانتصار الحق لأي ثقافة قومية أو وطنية يبدأ من ممارسة الفعل النقدي وإبراز مواطن المسكوت عنها، وإعطائها حجمها الحقيقي؛ ومن هنا يكون حرص كولنجوود Collingwood على أهمية التاريخ ودوره في بناء المعرفة الفلسفية؛ إذ له تلك القيمة الحوارية التي أومأ إليها هايدغر؛ ولهذا علينا أن ننظر ـ كما يدعونا إلى ذلك رمضان حمود ـ نظرة فلسفية إلى الأشياء "لا بعين التعجب والاقتناع، ولكن بالتفنن والإبداع". لأن أي سلف منسي ـ حسب بلوم ـ يصبح عملاق الخيال؛ وعليه فإن هذا السلف المنسي يتحول إلى سجن لا يستطيع الإبداع فكاكا منه.

ينبغي ـ أيضا ـ أن نسائل هذا التراث، ونحاوره على نحو لا يجعلنا نستسلم لسلطان الماضي وسحره لكونه يحظى بامتياز القُدْمَة، ولا نعاديه لأنه ماض تمّ وانقضى، فأصبح متجاوزا بفعل جدة الإبداع وحداثته. فإذا تسلح هذا الحوار بمثل هذه الطاقة الفلسفية الحيوية والذوق السليم والبصيرة المتفتحة صار فعلا فلسفيا قادرا على "نبش كنوز الحقائق" والالتفات إلى المعاني المنسية، لعلها تكون بذور الحياة الخصبة بلذها وألمها.

إذا كان أفلاطون وأرسطو وكثير من الفلاسفة يعتقدون أن أصل الفلسفة انبثق من الدهشة الخلاقة التي تعرف كيف تحول هذه المادة الخام إلى انفعال منتج أصبح ـ فيما بعد ـ ينبوع "الإبداع" الفلسفي و"الخلق" الشعري فإن حمود كان يعتقد أن الفلاسفة والشعراء هم من سلالة واحدة؛ لأن الطبيعة توحدهم، والحقيقة العميقة تمثل مطلبهم، والبحث عن سر الناموس الكوني قبلتهم؛ وعليه فإن اللغة الشعرية تجسد ذلك الحوار بين الفلسفة والشعر؛ فهي تتضمن في ثنايا نظمها سؤال

الوجود وكينونة الإنسان. ولا عجب أن يشيد حمود هنا بما حققه الإغريق في عبادتهم للفن والجمال، ويعتقد بأن "الفلسفة بنت الجمال والحب". ومثل هذه المعاني الساميات لا تكون في متناول العامة من الناس، بل نراهم يعادونها، ويقذفونها بالمظنات الباطلات، لا لشيء سوى أنهم لا يستطيعون إدراكها إدراكا سليما لكونها "أشياء غير معهودة، وآراء لا تهضمها العقول الصغيرة".

فالإبداع رحلة في عوالم المجهول واستكشاف لما هو خفي في المعلوم، ولكن حكمة الشعراء والفلاسفة تنتصر في الأخير؛ لأنها تجسد مظاهر الجمال والحق، وترتكز على أسس العلم والمعارف؛ وعليه فإن الفلسفة الحديثة عظيمة الشأن لأنها قامت على مرتكزات البحث والتنقيب، وحصلت لها ملكات نقدية لم تتوافر للأولين؛ بيد أن رمضان حمود لم يسعفه العمر القصير على تحصيل الحكمة حتى يجعله يفرق بين الخيال والوهم، ولا يصبحان مترادفين لديه، ولا تراه يخرج كثيرا عما قرره بعض الفلاسفة المسلمين من أمثال الغزالي. فالفعل الفلسفي إن هو تجاوز حدود الطبيعة التي تقف عند العقول صار تهافتا وضلالا. لأن وظيفة الشاعر والفيلسوف ـ إن كانت لهما وظيفة ـ تتجلى على وجه الخصوص في دفع حيوية النشاط الإنساني إلى الإسهام في إحداث التغيير في كل المجالات المعرفية.

يقول أفلاطون في تيتانوس: ((إن من شأن الفيلسوف حقا أن يكون لديه هذا الانفعال (ياتوس) ألا وهو الدهشة؛ لأنه ليس هناك من مبدأ حاكم للفلسفة سوى هذه. إن الدهشة من حيث هي "انفعال" هي للفلسفة مبدأ... الدهشة تحمل الفلسفة، وتحكمها من طرفها إلى طرفها الآخر))[17]؛ وكذلك قال أرسطو [ما بعد الطبيعة] ((بالدهشة ومن خلالها استطاع الناس اليوم وفي الزمان الأول أن يصلوا إلى المبدأ الذي لا يزال صاحب السلطان على سير التفلسف))[18]. وهكذا وجدنا معاني الشعر والوحي والطفولة والإلهام والحقيقة متلازمة في أدبيات الخطاب الرومانسي الذي كان يمتح منه رمضان حمود متصوراته للحياة ومناجاته

للطبيعة[19] ونظراته للفن والشعر التي تقترب كثيرا من نظرات جماعة الديوان والرابطة القلمية. ومن ثم كان يمقت تقليد القدماء، وينفر من التصنع الفني في الشعر الذي لا ينبثق من الشعور، ولا يستمد إيقاعه من الطبيعة.

فقلت لهم لما تباهوا بقولهم: ألا فاعلموا أن الشعور هو الشعر

وليس بتنميق وتزوير عارف فما الشعر إلا ما حن له الصدر

فهذا خرير الماء شعر مرتل وهذا غناء الحب ينشده الطيـــر

....

فذاك هو "الشعر الحقيق" بعينه وإن لم يذقه الجامد الميت الغر[20]

وبعد هل يجوز لنا أن نقدم نص رمضان حمود بتلك الاستعارة التي طرحتها جوليا كرستيفا من أن "بذور الحياة" هو "لوحة فسيفسائية" من الاقتباسات التي لا نجد لها إحالات مباشرة ومن الترجيعات التي نقف عليها في المستويات الأسلوبية المتباينة ومن الارتدادات المتداخلة التي سعى محمد ناصر[21] إلى بيان بعضها في حديثه عن الثورة والتجديد بينه وبين الشابي، وكذا تقليده للشعراء العرب من أمثال الطغرائي وأبي البقاء الرندي؟! إننا لم نصطنع هذا الإجراء النقدي لسبب واحد يتمثل في أن تجربة رمضان حمود قصيرة جدا لا يمكن أن تتحمل مثل هذا الإعنات، واكتفينا فقط بكتابة هامش على متن نصه. فمن الممكن أن نتبنى رؤية غادامير الهرمنيوطيقية التي تسمح بمعرفة المرجعيات النصية ووصف مختلف لظاهرة انصهار الآفاق في الوعي التأويلي. ويتم الانصهار بين النصوص عبر توسط مادة الموضوع التي تحدد كلاً من الآفاق الماضية والحاضرة مما يعين نضوج الفهم الإنساني ووضوحه. وتاليا يصبح تقديمنا لرمضان حمود كلاما على كلام لا نبتغي من ورائه إسفافا في العرض وتبسيطا في الشرح ونثرا خشنا لنثر ناعم محققين بهجة جوردان وفرحه بكتابة النثر.

الشعر ونداء الكينونة

يمكن المراهنة على القول بأن نداء الكينونة الذي يأتي في الرتبة الأولى قبل رتبة الإنسان _ حسب هايدغر _ يجد مرقده الوديع في لغة الشعر بوصفها تحيينا سيميائيا لهذا الضرب المتعالي من المعرفة الموغلة في العمق؛ إذ يجسد السؤال الفلسفي عن الكينونة، ويمثل التحقق الذاتي للحقيقة. إن اللغة الشعرية هي الفضاء الأرحب الذي تلتقي فيه الكينونة بالإنسان، وتصطرع فيه العناصر المتناقضة. فالتباين ((أساس نظام الكون وأصل كل حركة))[22]؛ وخير من يستريح في مسكن الكينونة هم الشعراء والفلاسفة الذين لا تستعبدهم الأنساق الفكرية، ولا تستهويهم أبراجها العالية. فهم طلاب الحكمة ومعلموها في آن واحد؛ وعليه انتهى المطاف بهيدجر إلى الإقرار بتلك البساطة التي عرف بها رمضان حمود الشعر بأنه ((كل شيء وكل شيء هو الشعر))[23]؛ فجعل الفلسفة تلتقي بالشعر في منعطف الكتابة، وفسح لها الطريق لكي تضحى فنا يمارس فاعليته الإبداعية، وتنحني إجلالا أمام هيبة الجمال وفضيلة الحق.

كان الشعراء من أمثال هودرلين وريلكه ونوفاليس ورامبو وبودلير وجبران والشابي وغيرهم واضعي العتبات الأولى للحداثة الشعرية ومعلمي البشر كيفية استثمار الحياة وتذوق الجمال وترقية الإنسانية في داخلهم. فقد أبدعوا نصوصا في غاية التأمل الفلسفي. ولا غرو أن يهتدي ذلك الوجودي الملحد إلى الخلاص من قتامة التشاؤم وسوادية المصير الإنساني عن طريق الشعر الذي يفضي به إلى دروب زرادشت وحكمته النيتشوية، بينما يخرج الشعر من نثرية العالم وفظاظة المبتذل وفظاعة اليومي وخشونة السائد، ويتوزع في تفاصيل الحياة الممتهنة؛ لهذا فهو يمثل بالنسبة إلى رمضان حمود بهجة الروح وأشعة الحب وجمال الكون وحياة القلب ونور العقل واهتزاز النفس وصورة تتجلى فيها عظمة الله. فالله جميل يحب الجمال.

لقد انشغلت فلسفة هايدغر في نهاية المطاف بمسائل جليلة تعد من صميم الظواهر الإنسانية التي لم يتعمق فيها هوسرل كثيرا أو بالأحرى لم يخصص لها حيزا كبيرا من كتاباته الفلسفية، وتتمثل في الفن والشعر، وتاليا الاهتمام بتأمل إشكالية اللغة؛ ولعل غادامير عمق فلسفة التأويل بحيث، جعلها تشمل ما هو قابل للفهم وقابل لأن يحيط به العقل. إن تأويلية غادامير ذات الروح الفينومولوجية حاولت أن تتجاوز الأسئلة الهايدغرية التي لا تخلو من مسحة تشاؤمية حيال المصير الإنساني. ويمكن أن تساعدنا الهيرمينوطيقة الفينومنولوجية كما طرحها غادامير وجلاها بول ريكو في إبراز ظاهرة "يتم النص"[24] من منطلق اللغة والوعي الجمالي بدءا من ملامح تشكل التجربة الشعرية في الجزائر.

ليست الكتابة فعلا يقضي "على كل صوت، وعلى كل أصل" كما كان يزعم بارت، بل هي إبداع لهذا الصوت الأصيل. إذ ليس بالضرورة أن يكون هناك أب ليتحقق شرط الإبداع؛ فعندما لا يتوافر للمرء "أب جيد" _ حسب نيتشه_ فإنه من الضروري أن يفكر الفنان في ابتداع هذا الأب. ولا يمكن أن يتسق مفهوم الكتابة بهذا المعنى؛ لأنه يتنافى مع متصورات الحركة الإصلاحية في العالم الإسلامي بعامة والجزائر بخاصة، ولا يتفق مع هذا الحياد الذي كان يدعو إليه بارت، إن هذا التأليف الذي ينشده رمضان حمود مفجع بحالة اليتم الحادة التي تبحث عن الأصل وعن الهوية وعن الأب.

فلم يجد شاعرا جزائريا أو بتعبير آخر معلما شعريا يمثل الخط البياني لتجربته الشعرية وحركتها، بل كل ما ألفاه في عصره شعراء من الجزائر يقلدون "أمير الشعراء"، وينظمون كلاما يأسره العروض، وتقيده القوافي، فيصبح "المعنى" ثيبا لا بكرا؛ لعل الشعر يلتقي بالذات فيحفزها على الإبداع الفاعل ضمن لعبة السواد ـ البياض الذي تضيع فيه كل هوية وفي إطار الخيال الذي يقود إلى الحقيقة المتجسمة[25]، وذلك ابتداء من هوية الجسد الذي يكتب كما كان يتصور ذلك

شعراء اليتم في الجزائر". وعلى هؤلاء الشعراء أن يتمثلوا حكمة كيركيغارد الداعية إلى أن الذي يرغب بالعمل عليه أن يلد والده.

إن الجسد فعل وفاعل في عملية الكتابة التي ظاهرها مادي وباطنها روحي؛ وضمن هذه المتصورات تصبح فيه الحواس شريكا للممارسة الإبداعية التي لا تبغي سوى التنوع والتحول، ومن هنا ندرك ضعف حساسية رمضان حمود الرومانسية في تمثل هذه المعاني السامية التي لا نجد لها حضورا كبيرا لديه أو لدى غيره من شعراء الجزائر في هذه الحقبة. كنا أومأنا سابقا إلى العلاقة بين الشعر ونداء الكينونة التي أصبحت استهوت الفلسفة، ورأت في الشعر ملاذها من أوهام الذات وأكاذيب التاريخ في تضليل مسعى الإنسان الذي يرغب في استكشاف عناصر الصيرورة، ومظاهر اللاثبات، وديمومة التحول.

لقد أشاد نيتشه بهراقليطس الذي سيظل أبدا على صواب _ في نظره _ عندما جزم بأن الكينونة وهم بلا معنى[26]. إن هذه العدمية لا تلقى قبولا حسنا لدى هذا "الفنان" المؤمن الثائر؛ لأنه يعطي معنى إيجابيا للتاريخ ويمنح للكلمة رسالة مسؤولة ودورا فاعلا للشعر الذي يجب أن يغذيه الحوار الجدلي المثمر بين اللغة والفلسفة والتاريخ. فالإبداع الشعري لا يستقيم عوده إلا إذا انصهر في بوتقته ما هو فكري وما هو روحي بما هو لغوي؛ وأن عنف اللغة الشعرية يتجلى في المظاهر النفسية والتاريخية والجمالية والرؤيوية؛ على الرغم من أن رمضان حمود لم ترتق رؤيته إلى مستوى يتجاوز فيها النظر إلى اللغة على أنها مجرد وعاء[27].

إن الشعر لعبة سيميائية جميلة تمارس سلطة التسمية بالعلامات والرموز والأيقونات وكذلك بالتأويلات الخلاقة ممارسة إيحائية تفضي إلى الدلالات المفتوحة ضمن قانون اقتصاد اللغة القائم على مبدأ الاستعارة وتقنيات الإزاحة والتكثيف، وهو يجسد لحظات التشظي وحالات العماء القصوى لينبني إيقاع الوجود من ذلك المخاض الذي ندعوه بالانعطاف الكارثي، وتسميه أدبيات النقد الحداثي بالتخطي

والتجاوز. فللشعر ـ في نظر هايدغر ـ ((مظهر اللعب، لكنه ليس كذلك. فاللعب يجمع ما بين البشر، لكن بحيث ينسى كل منهم ذاته في غمرة اللعب. أما في الشعر فنحن نرى أن الإنسان ينكب على عمق أعماق وجوده في العالم، وبذلك يتوصل إلى الدعة))[28]. وإذا كان هذا المفهوم ينبع من رؤية أنطولوجية للغة الشعر فإن هناك نظرة سيميائية تتعامل مع الشعر على أنه لعب بالعلامات، اللفظية والأيقونات التي تتربع على عرش الاستعارات وأرض الخيال التي إن هي ربت واهتزت بماء التفنن صارت لدى رمضان حمود "حقيقة تلمس"[29].

ولا غرو ـ إذاً ـ أن نلفي بعض الفلسفات الكبرى قد شيدت أنساقها على هذه اللغة الشعرية مثل لغة أفلاطون وكيركغارد ونيتشه. إن الوجود الإنساني الذي تقدمه عوالم الشعر بوصفه شرطا للحرية و"بحارها الخالصة" من المنظور الوجودي يمكن أن يسهم في بناء معرفة عميقة عن الوجود الكوني، ويقوم بعملية تطهير لسطوة اليأس والقلق الذي ينتاب الإنسان من حجم المسؤولية حين أصبح خليفة الله في أرضه، وبقي مشدوها أمام جبروت الطبيعة وسحرها.

لا يمكن أن يتجلى الشعر والفلسفة إلا ضمن بهاء العمق وإشراقات الدهشة وعتمات الحيرة وعتبات السؤال وحافة الجنون وسيمياء[30] العبارة وانشطارات الإشارة، وهكذا يولد ذلك التواشج بين عالم الأعيان وعالم الخيال، وتترتب عن هذا التواشج منزلة من الانسجام الأول يتجلى في نسيج النص الذي يحتاج إلى انسجام ثان يشيده القارئ؛ لأن النص يعرف حالة من الوهن الذاتي، فهو ـ حسب أمبرتو إيكو ـ آلة كسولة تحتاج إلى محفزات القراءة؛ وهذا التصور يلتقي ـ أيضا ـ مع هانس روبرت ياوس الذي وصف النص بالأوركسترا التي لا تنجز بطرف واحد أو طرفين اثنين؛ وعليه كان النص الشعري الخلاق مجرة تصطرع فيها العلامات.

لقد نظر كانط إلى الخيال المتعالي على أنه موطن الحساسية والفهم على

الرغم من أن كانط كان قد جرد الموضوع الجمالي من كل غائية؛ وهذا ما لا يرتضيه رمضان حمود الذي يعطيه بعدا ثقافيا وأخلاقيا ودينيا وحضاريا، ويريد له أن ينخرط في معركة الوجود. فالشعراء مطالبون بأن ينفخوا في الأمة ((روح الاستقلال والحياة الجديدة الحقة، ويرمون الاستبداد بألسنة حداد رغم الاضطهاد والقوة والجبروت))[31]. إنه يصدر عن تصور تحريضي للشعر، وهو ما كان سائدا في فترة ما قبل استقلال الجزائر وحتى بعده، ولا يمكن أن نعزل ثقافة الالتزام التي لا تفصل الأدب عن معركة التحرير.

إن الكتابة "قبسة من الروح الملتهب"[32] التي لا مجال فيها للترفيه والتسلية، ولا يضطلع بها الكذابون والموهون والمفسدون والناعقون من الشعراء أصحاب المعاني التافهة. إنها تهفو إلى عالم الحرية الذي يدفع الشعراء إلى النبوغ "في زمن العسف والاستبداد"، ويجعلهم يحطمون كل القيود النفسية والفكرية والأدبية، ويبحثون عن سحر الإيقاع في رحم الكلمات، ويستسلمون فقط لفتنة اللغة، ويندهشون لسيولة المعنى وفيضه، وينبذون كل القيود التي تحجب نصاعة الوجود وجماله، ولا يقبلون إلا بقيد الإبداع؛ لأنه آية من آيات الحرية. فلا يعرف الوجود إلا من شارف العدم، وكان على شفا جرف من الجنون. فالعبقريات لا تخلو من بعض الجنون الذي يساعد الفنان على تجاوز "العبارة" والوله بفتنة "الإشارة".

إن غاية الفلسفة "السليمة" ـ في نظر رمضان حمود ـ التي تحتكم إلى العقل، وتنشد سلامة الذوق مرهونة بالإيمان، فهي لا تقبل التدجيل والهرطقة، وكأن هدفها الأسمى هو "معارضة الشرائع السماوية"، فإن هي تخلت عن هذه الغاية صارت بتراء، ومنهجها يقوم على البحث والتنقيب وفق ما يقرره العقل، ولهذا فهي تتنافى جوهريا مع أي تقليد، ولا تلتفت إلى آراء العامة، وتستجيب لما يعتقدونه، وترضي ما يقررونه؛ حيث ((لا تبالي بسخط بكر ولا برضاء خالد))[33]. كما أنها تقبل بمبدأ الاختلاف، ولا تقصي الآخرين؛ إذ نلفيه يؤيد

ذلك الغلو في حب الوطنية[34]، ((ولكن بشرط أن نحترم أفكار غيرنا، وأن نقبل الحق من حيث أتى، ومن أي فم خرج))[35]. فاحترام حق الاختلاف آية من آيات الثقافة العصرية وسمة من سمات النبل الإنساني، وسبيل إلى التقدم كان فولتير واحدا من الأدباء والفلاسفة المتنورين الذين كانوا على استعداد لدفع حياهم من أجل أن يقول الآخرون كلمتهم.

فالاختلاف مبدأ تنشده الطبيعة والانصياع للحق مذهب يؤيده العقل ومطلب تنتصر له الحكمة؛ وكل ذلك يلون وجودنا بنسيج من التنوع المتناغم والاختلاف المثمر. وهذه المتصورات تشفع لنا بالإعلاء من مترلة رمضان حمود الذي استطاع ـ على الرغم من العمر القصير[36] ـ أن يرى ما لا يراه غيره ممن بلغ من الكبر عتيا، وطعن في السن، ولم تحصل له مثل هذه الملكة في اقتناص لطائف الحكمة ونوادر الفكر وجميل القول في اللغة وجلال الإيقاع في الشعر. لقد كان مشهودا له بالثورة على التقليد وعلى كل مظاهر الجمود؛ وهو القائل: ((شغفي بالتجديد في كل شيء... فما بالك بالأدب الذي هو كل شيء!!!... لا حياة ولا رقي مع التقليد والجمود))[37]. فهو لا يتصور نهضة بدون تجديد. وكل تجديد هو ثورة على جمود "الأمم المنحطة" وتقليد "الأمم العمشاء" التي تملأ عقول أدبائها بـــ: "التصورات الكاذبة" و"الألقاب الضخمة" و"النعوت الفخمة".

يقف الدارس لكتاباته ـ ولا سيما ما طرحه في سيرته الذاتية الموسومة بالفتى ـ على طموح كبير في الإبداع ورؤية عميقة لبعض المسائل التي يعالجها. ولهذا كان لا يتصور وجود "نهضة الشرق الجديد" ((ما دامت لم تؤسس على مبادئ عظيمة وحياة جديدة وأدب قومي))[38]. فالنهضة لا تقوم إلا على أسس فكرية وفلسفية وثقافية؛ وهو هنا ينظر إلى ما حققه الغرب المتقدم بشعرائه وأدبائه. ولا غرو أن لا يرى هناك أصالة شعرية في الشرق على الرغم من كثرة الشعراء. فالأصيل قليل، وقليل جدا؛ وإذا أراد الناقد أن يختار منهم من هو مجيد ((لا يرى لهم وجودا، ولا

يجد لأحدهم نفوذا))[39]. وعليه فالتقليد هو الغالب في الثقافة الشعرية العربية الحديثة كما يعتقد ذلك رمضان حمود؛ لأنها مملوءة بـــ"هرجة القول" و"فخامة الألفاظ" و"الإطناب" و"الحشو" و"الحذلقة" مع عدم الصدق.

نقد التقليدية:

إن نقد رمضان حمود لشوقي له أكثر من دلالة، ومن هذه الدلالات أن الحركة الأدبية والنقدية في الجزائر كانت تتابع ما يحدث من تطور شعري ونقدي في المشرق العربي، وتنتصر لهذه التقليدية لدى الشعراء الإصلاحيين الذين أفرزت نتاجاتهم قوالب شعرية جامدة لا نبض إبداعي فيها إلا ما ندر؛ ولا سيما أن ((أبناء المغرب مشغوفون بالتشبث بأذيال أبناء الشرق من عهد بعيد رغم الحواجز التي بنتها يد الاستعمار))[40]؛ وعلى الرغم من ذلك لم تكن له تلك الدوافع التي كانت تنطلق منها جماعة الديوان وعلى رأسها العقاد في نقدها لشوقي، بل كان أقرب إلى نقد ميخائيل نعيمة في الغربال منه إلى العقاد في الديوان؛ لأنه لم ينخرط في تتبع عوراته الشعرية، ويتسقط عيوبه على النحو الذي نلفيه في لغة الديوان[41]. وهكذا نجده يحدد دواعي نقده لشوقي، ويوضح المقصود من هذا النقد؛ إذ يجمله في ((إنارة الطريق الذي يجب أن يسلكه أبناء الجزائر الأدباء))[42]. وعليه لم يكن منطلقه أن يبخس حق هذا الشاعر الذي يصفه بـــ"الشاعر الكبير".

يتحدث رمضان حمود عن التاريخ المشرق في حياة الشعر العربي؛ حيث قيظ له رجالا من بلاد الأندلس نفخوا الروح في لغته، وأحيوا ((معالمه ونبشوا دفائنه، بل كسروا تلك الأغلال الثقيلة القاسية التي أوقفته عن السير زمنا. وقد قامت عليهم قيامة الجامدين المقلدين فاعتمدوا في ثورتهم –هاته– الأدبية على سلطان الغناء القاهر المتبوئ عرش الأفئدة والصدور. وسموا غزواتهم الظافرة "الموشحات"، فوشحوا الأدب العربي بحلة ذهبية لا تبليها أيدي القرون. فقد وسعوا فيه وزادوا ونقصوا وخالفوا من سبقهم من النظامين الواقفين كصخرة عثرة في سبيل نموه

وجاءوا بالعجب العجاب في تلك الثورة المباركة التي "لو" أمد الله عمرها، وأطال أيامها لأصبحت الثرياء وما أدراك ما الثرياء حذاءها الوضيع))[43]. وبعد الفترة الأندلسية دخل الشعر العربي في سبات عميق، وعرف مرحلة من الانحطاط ليست بالقصيرة لم يشهد فيها تغييرا كبيرا في أشكاله التعبيرية وأساليبه الفنية باستثناء تحقيق وحدة الموضوعات في بعض القصائد، ولكن في المقابل شهد الشعر العربي في العهد المملوكي تطورا نوعيا في استثمار الثراء الدلالي للكتابة البصرية المتمثلة في المجسمات الخطية؛ بيد أن هذا الاتجاه لم يحمل في مضمونه وعيا فنيا بأيقونية الكتابة الشعرية حتى نستطيع أن نراهن على أسبقيته التاريخية.

إن رمضان حمود كان يعتقد بأن الشعر العربي مات بموت الدولة الأندلسية حتى جاء أحمد شوقي فجدد دولة الشعر، ورفعها بعد سقوطها، وأعزها بعد ذلها، ويعترف له بأنه كان في طليعة من أحيا ومن جدد الشعر العربي، وفتح بابه الذي أغلقته السنون الطوال، وهو في نظره ـ شاعر حكيم ومجيد في الطبقة الأولى من الفحول البائدة؛ غير أنه لم يأت بجديد وكان مقلدا أكثر منه مجددا[44]. إن هذه اللغة تعكس المستويين الشعري والنقدي المحدودين اللذين كانا يحتاجان إلى فترة لكي تكتمل فيها الرؤية وتتبلور الأداة، وإنما تنبع من روح إصلاحية تقليدية تؤمن برسالة الفن والحياة والمجتمع؛ ولهذا غلبت على لهجته الحادة النزعة الوعظية والخطابية.

كان أحمد شوقي يرمز إلى سلطة الأب الجديد في تاريخ الحركة الشعرية الحديثة والمعاصرة، وأن الثورة على هذه السلطة الرمزية التي تؤرخ لحالات اليتم في لحظات الإبداع، وما يلازمها من ضجيج وتناقضات قصوى تمثل شرط التجاوز وضرورة من ضرورات الإبداع؛ لأن أحمد شوقي هو أحد أبطال تلك القصة الرومانسية العائلية[45] التي يصارع فيها الخلف سلفهم، يدفعون القلق الناجم عن قهر السلطة الرمزية للأب. فلكل ((زمان رجال ولكل رجال زمان))[46]. وذاك

ملمح من ملامح ثورة العقاد وجماعته من جهة ورمضان من حمود من جهة أخرى ولا سيما كان يميل إلى أن يكون له رأي خاص من منطلق أن الإنسان الناجح من اتخذ ((رأيا خاصا تزنده قريحته الوقادة))[47]. وهذا ديدن كل إبداع يطمح إلى التخطي؛ ولكن سرعان ما تصبح هذه الثورات هي الأخرى رمزا من رموز الأب المستبد.

إن رمضان حمود لم يجار تلك الموجة التي وجهت نقدا قاسيا لفكرة إمارة الشعر التي ربت الأحقاد، وغذت العدوات بين الشعراء والنقاد، وصرفت الإبداع الشعري عن مقاصده الفكرية والجمالية، بل ألفيناه يذكر حسنات شعره، ويعترف له بأنه أسهم في إحياء الشعر العربي بعد موته، وشجع ناشئة المبدعين على فتح أبوابه الموصدة منذ قرون؛ بيد أنه لم يلتفت إلى ذلك "التهريج" في طلب مبايعة هذا الأمير أو ذاك؛ وكأن الشعر قد فقد جوهره الروحي ومعانيه الفكرية والفلسفية السامية. فأحمد شوقي ـ في نظره ـ ((لم يأت بشيء جديد لم يعرف من قبل، أو سن طريقة ابتكرها من عنده، وخاصة به دون غيره، أو اخترع أسلوبا يلائم العصر الحاضر. وإنما غاية ما هنالك جاء بهيكل الشعر القديم الموضوع في قرون بلي عهدها ودرس رسمها، فكساه حلة من جمال خياله ورقة أسلوبه وفخامة ألفاظه وقوة مادته))[48]. وهذا النقد نابع من تصوره الخاص للإبداع. فهو ليس تقليدا وإنما بذرة مثمرة في الحياة.

ولا غرو أن يكون شعره تقليديا أقرب إلى العهد القديم منه إلى القرن العشرين[49]، ونظرا لتشبعه بالروح الرومانسية وجدناه يطالب بحماس أن يكون لنا "شعراء مفلقون" و"كتبة مفيدون" و"خطباء مفوهون" مثل لامارتين وفولتير وميرابو، ولكنه نلفيه يستدرك أن شوقيا له من القدرة على الإبداع ما يجعله يستطيع ((أن يدبج بيراعه السيال وفكره الجوال روايات شعرية دراماطيقية هائلة، حماسية متقدة، وطنية عالية يتضاءل بجانبها شعر "فولتير" و"لامارتين" وروايات

"شكسبير" و"هيكو"، ولكن بشرط أن لا يتولع بغريب الألفاظ وصخورها حتى لا نلجأ إلى مطارق القواميس والمعاجم في عصر يقال فيه "الوقت ذهب إن لم تغتنمه ذهب"))[50]؛ وهكذا كان رمضان حمود مختلفا في نقده للتقليدية عن العقاد وجماعة الديوان، فلم يغمط حق شوقي، ويبخس شعره كله، ولم يسحره شعراء الغرب على الرغم من إعجابه الكبير بهم حتى لا يرى فيه شاعرا مؤهلا للإبداع. ومهما كان شوقي شاعرا مجددا إلا أن العبرة ـ في نظره ـ ((بالإجادة والتحقيق لا بالإكثار والتلفيق))[51]، ويضرب لذلك مثلا من فيكتور هيكو وشكسبير. وهو الذي تلقى تعليمه بالفرنسية إلا أنه كان ينهل من الثقافة العربية الأصيلة؛ ولكن الغريب أننا لا نلفي إحالات على أدباء جزائريين في ما طرحه في كتاباته؟!!

لا يمكن أن نفصل "بذور الحياة" عن تلك الحساسية المفرطة في نشدان لغة مغايرة وفي البحث عن المعنى البكر ونزعة التجديد التي أصابت شعراء آخرين من أقطار الأمة العربية مثل: الزهاوي والرصافي من العراق، وخليل مطران من لبنان، وشفيق جبري وأقرانه من سورية؛ ثم ما لبث أن انتقلت من مرحلة المعارضة والإحياء والتجديد إلى طور تفجير الشكل ووصولا إلى تدميره وتهجينه ضمن تصور جديد للمسألة الأجناسية وفق فلسفة جمالية ونظرية أدبية غير مسبوقة.

حينما تحدث جادامر عن تباين الأجناس الأدبية فلم يسقطها من اهتمامه؛ لأنه كان يعتقد أن الشعر له القدرة على المشاركة في البحث عن الحقيقة؛ ولهذا حاول أن ينظر إلى المسألة الأجناسية التي تشمل الدراما والشعر بأنواعه نظرة تأويلية. لم يبق الحديث عن الشكل والمضمون وقفا على مؤرخي الأدب ومنظريه وعلى النقاد؛ وإنما كان الفلاسفة يشاركون هؤلاء في تأمل هذه العلاقة التي تلتحم فيها الأشكال التعبيرية بما تطرحه من محتويات فكرية واجتماعية ونفسية وغيرها. صحيح أن ماهية اللغة قائمة على مبدأ التواصل كما يؤكد ذلك اللسانيون، لكن للغة وظائف أخرى يرتكز عليها الفن والفكر تتجاوز الوظيفة التعاملية إلى الوظيفة

التفاعلية. وكما سبقت الإشارة فإن السقوط في الطرح الشكلاني يجرد الفن من غائيته التي سبق للكانطية أن قالت بها. وعليه كان جادامر حريصا على تذكير النظرين والنقاد على ضرورة عدم إهمال الحقيقة التي يعتقد أن الشعر يشارك في البحث عنها مثله كمثل الفلسفة والعلم.

لا يكاد يخرج رمضان حمود عن تلك البلاغة التي تنتصر للوضوح ولمبدأ عمود الشعر. فأفضل ((الكلام ما كان متين العبارة غزير المعنى وجيز المبنى وأحسن منه ما كان حلو الألفاظ جلي المعنى خاليا من التكلف والتحذلق يسيل رقة وبيانا، وينقش في الذهن قبل التأمل والتفكير))[52]. إن هذا الطرح لا ينسجم انسجاما كليا مع ثورة رمضان حمود العارمة على التقليدية، وحماسه العارم للتجديد الذي يفترض أن ينتقد المحاكاة التي تكرس عمود الشعر العربي، ولا تسعى إلى التفكير في إبداع طرائق تعبيرية جديدة؛ لأن كل مضمون جديد يقتضي ـ كما يقول رامبو ـ أشكالا جديدة، ولكن قصر عمر التجربة الإبداعية لهذا الفنان هي التبرير الوحيد الذي يمكن أن نسوقه في هذا المقام.

التجديد مطلب الكينونة

إن الوجود الإنساني المهدد بالفناء لا يوافق على مبدأ الثبات؛ فهو يتوق إلى الحركة، وينفلت من السكون لكون جدلية الحركة والسكون سنة الحياة وناموس الوجود وإيقاع الكون. فالتجديد لا حدود له؛ لأن التحولات التي كانت ديدن الفلسفة منذ أرسطو حتى نيتشه هي وحدها التي تضمن وجود علاقة انتساب إلى الأصل الواحد الذي يظل يؤرق يتم النص والجينيالوجيا الضائعة، ويتساءل عن أسباب خفوت السلالة الشعرية في تراث الجزائر الثقافي؛ ولهذا ألفيت الشعر العميق ينشد التغيير، ويتطلع إلى التجديد الذي يمثل لحظات انعطاف يسميها روني طوم بنظرية الكوارث كما ألمحنا إلى ذلك سابقا، ويبحث عن الفرادة، ويرتاد المجهول، وينبذ المعلوم، ويكون قرين الفلسفة التي ((تلقن للناس حقائق مجهولة لديهم؛ فإذا

فهموها امتزجت بنفوسهم فظنوا أنها معلقة في ذهنهم قبل أن يخلقوا، ويخلق العالم))[53]. إنه بحث عن الكينونة بطريقة تختلف عن المعارف الأخرى من حيث الأداة لا من حيث المبتغى. وعليه طرح هايدغر تلك الفكرة القائلة بأنه ينبغي أن يكون مفهوم الزمانية هو الصورة الأولى التي تتمظهر فيها الذات المتعالية، وتتمرد على القوالب الجاهزة والأنماط الثابتة.

إن هذا الصوت الشعري والنقدي ـ الذي يمثل ثقافة اليتم وصورته القاسية داخل "اليقظة" الأدبية الحديثة في الجزائر ـ لا يتردد في أن يصدع بدعوته جهرا بأن الأدب العربي ليس ضيقا حتى يحتاج إلى توسيع أو خامل الذكر بحاجة إلى صوت قوي يصحو عليه أو زاده قليل يتطلب من يمن عليه بثروة أجنبية، بل هو ((مريض ومشرف على الهلاك إن لم يتداركه أبناؤه في عصر يخالف تمام المخالفة عصوره المتقدمة الغابرة))[54]. فلا بد من مواجهة هذه الحالة المرضية التي تتطلب حركة وفعلا لا خمولا وقولا؛ وذلك لا يتم إلا بحركة نقدية قوية تكون بمثابة السلطان داخل مملكة الأدب والعلم[55].

لا يتحقق شفاء "الشرق" إلا باحتكاكه بالأمم المتقدمة على النحو الذي سار عليه محمد علي في مصر، وسلكته سورية بإرسالها بعثات علمية إلى أوروبا لتمكين شبابها من دراسة جميع اللغات الحية، ولا يضطلع بهذه المهمة إلا أبناؤه بعدما يكرعون من عيون العلوم ومعين المعارف وإتقان اللغات حتى ((إذا رجعوا إلى أوطانهم بثوا آداب وعلوم تلك اللغات في قومهم بطريق التعليم والترجمة))[56]. ولا تتم الفائدة إلا بعد تجاوز عقدة الانبهار. فالسير مع العصر في جميع الحالات يراه واجبا مفروضا؛ ومن ذلك الدعوة إلى إنشاء جمعيات وطنية لجمع المال والسهر على إرسال البعثات العلمية ((للتعلم كل ما يقال إنه علم فمن طب وحقوق وميكانيك ورياضيات إلى علم الآثار ولغات العالم وتربية الحيوانات لا يستثنى من ذلك إلا علم الزندقة والتذبذب والإلحاد))[57]. ومثل هذه النظرة إلى الحياة والفكر

والفن مازالت تحتفظ براهنيتها في أدبيات الخطاب العربي المعاصر؛ لأن الواقع العربي لم يفلح في طرح أسئلة جديدة متجاوزة لما طرح من أسئلة سابقة.

لقد كان رمضان حمود يصدر عن روح محافظة ومتمسكة بعقيدتها ودينها بدءا من إهداء "بذور الحياة" وانتهاء بمتنه؛ لأنه تلقى تربية دينية وحبا مفرطا لوطنه[58]، وعاش في أسرة محافظة ووسط معظم للفلاحة والصناعة الحرفية والتجارة[59]. فبالقدر الذي كان يَحْمِل فيه على من يعادي الدين، ويعارض الشرائعِ السماوية، ويتشيع إلى الإلحاد، ويتشبه بتقاليد الغرب، ويتبع الهوى، ولكنه كان يمقت الخرافة والجهل، ويرفض الجمود والاستسلام لليأس، بل يعتقد أن "ما قتل الإسلام إلا المسلمون، وما دفن الدين إلا الجامدون". وفي المقابل يحمل على التقليد الأعمى للغرب كما أسلفنا الحديث، فيخاطب المقلدين من الشباب بقوله: "أتطمعون أن تبلغوا عظمة الغرب وجلاله، وأنتم كالذباب لا يقع إلا على القاذورات".

لا الجمود القاتل ولا التقليد الأعمى ينقذ الشرق من محنته العظيمة، ويهدي الغارقين إلى قارب النجاة الذي يراه يتمثل في البحث عن ((أسرار نهوض الغرب ودراسة أدبه درسا عميقا لا مجرد اطلاع وتسلية وتعجب، والوقوف بجانب شعرائه وبلغائه وعلمائه موقف تمحيص واستنتاج لا افتنان وعمى))[60]. لعل هذا "الأديب الفنان"[61] كانت عينه على الغرب من جهة وعلى بعض بلدان المشرق العربي من جهة أخرى، وبعض أدباء المغرب العربي من أمثال ثورة أبي القاسم الشابي. وذلك من منطلق إيمانه بأن الصدق النابع من عمق الشعر هو الذي يجعلنا نحمل الشعر إلى فسيح ملكوته الحق. إن الشعر ـ كما عرفه وردزورف ـ "فيض تلقائي لعواطف قوية" تبحث حساسية لغوية جديدة لم يفلح رمضان حمود وجيله في تمثلها تمثلا محكما داخل تعبير شعري نابض بهذا الفيض التلقائي لجموح العاطفة الجياشة.

إن الفكرة التي كانت تشغل بال رمضان حمود هي أن تحقيق "النهضة" لا

يتم بالتقوقع وعدم الانفتاح على ثقافات الأمم المتقدمة وحضاراتها دون أن يعني ذلك بالضرورة التغريب والاستلاب والتقليد الأعمى ونكران الدين، ولهذا نلفيه يطالب هذه البعثات العلمية ـ التي كانت ترسلها بلدانها إلى الغرب ـ إذا سافرت ((إلى أوربا للدراسة وهو ما ننشده [كما يقول] أناء الليل وأطراف النهر أن ينقلوا لنا لب ما يشاهدونه، ويبثوا فينا روح ما تلقوه عن أساتذتهم المتنورين حتى نعيش في اتصال علمي أدبي حيوي مع معاصرينا، وحتى يخصب أدبنا المنكوب بمعان جديدة وشعور حي وخيال لطيف))(62). تلتقي هذه الرؤية مع لغة الخطاب العربي في عصر "النهضة" الذي طالما نجده يردد لفظة التنوير والتقدم والتنمية والطلائعية، ولكنها رؤية تتسم بالبساطة المبتذلة في طرح المشكلات العميقة التي تواجه المجتمعات العربية الغارقة في أوحال التخلف، لكونها ردود انفعالية وعاطفية ذات نبرة خطابية ووعظية وطابع رومانسي ليس إلا؛ على الرغم من أنه كان يطالب "بالمعجزات الباهرات لا بالكلمات البسيطات".

كان رمضان حمود شابا مرهف النفس تذكرنا روحه ببعض شخصيات المنفلوطي الروائية في "ماجدولين والفضيلة والعبرات" وجبران خليل جبران في "الأرواح المتمردة والأجنحة المتكسرة" وكذا أشعار أبي القاسم الشابي، ومولعا بالقراءة في كثير من الفنون والأدب بخاصة، وأنيسه الكتاب فكان يدمن على مطالعة نوابغ شعراء العربية من أمثال النابغة وحسان وجرير والأخطل وبشار وأبي نواس وابن الرومي والبحتري وأبي تمام والمتنبي والشريف الرضي ومهيار الديلمي؛ ولا سيما أنه كان يعيش في عصر بدأت فيه الصحف والجرائد تعرف الانتشار والتنافس بين الأفراد والجمعيات، ومنها جمعية العلماء المسلمين. فمثل هذا "الفنان الأديب" رحل وهو في مقتبل العمر لا ينبغي أن نحمله ما لا يحتمله عمره القصير، ولكننا نتحدث هنا عن ملفوظات الخطاب العربي التي مازالت تجتر اجترارا بحس انفعالي ورومانسي.

إن هذا الشاب كان ثائرا أشد ما تكون الثورة على الأوضاع السياسية والاجتماعية في العالم العربي والإسلامي؛ ولا سيما أنه يعتقد أن مرحلة العصر الذهبي ((انقرضت بانقراض دمشق وبغداد وقرطبة وتاهرت))[63]. ومن مظاهر السقوط والانحطاط انتقاده الشديد للشعر التقليدي الذي كان غارقا في المدح ووصف القصور. والشرق كله يئن تحت نير الغرب؛ إذ لم ير تجديدا صحيحا يلوح في أفق الشرق، وإنما ((إلحاد وزيغ من طرف ومحافظة ورجعية من طرف؛ إذ لو وجد التجديد المطلوب لما رأينا الشرق في هذه الحالة، حالة تسمع فيها جعجعة، ولا ترى طحينا))[64]، ويحمل حملة شعواء على الشعر التقليدي؛ إذ يذكرنا بهجوم جماعة الديوان على شوقي ومنهم العقاد على وجه التحديد. فهو يعترف له بأنه بعث الشعر العربي من مرقده، ولكنه في نظره لم يجدد في حركة الشعر العربي، ولم يأت بأساليب جديدة. فشعره لا يعدو أن يكون _ في نظره _ امتدادا للتقليدية. إن الثورة على التقليد تقتضي تجديدا ليس بالضرورة أن يكون معولا يأتي على الهامات الشامخات للأسلاف.

فالتجديد ((المطلوب من الشرق في نهضته الحالية هو أن يأخذ حسنات الماضي فيضيفها إلى ما في يده من اللباب، ويكمل ما نقص من مدنية الغرب الصالحة، ثم يخرج من ذلك حياته الطيبة التي خلق لأجلها والتي لا يقدر أن يعيش بدونها))[65]. إن هذه النظرة على ما تنطوي عليه من وجاهة في الرأي إلا أنها نظرة يمكن أن توصف بأنها تلفيقية صادرة عن تصور غير ناضج؛ لأن الأمر في الفكر والثقافة والأدب ليس بهذه البساطة السطحية التي مازالت تردد إلى يومنا هذا، ونحن نعتقد أن التجديد الحق ما تمثل في الإبداع، وأن الإبداع لا يتحقق دون تمثل للتراث وانفتاح متبصر على ثقافات الآخرين حتى لا أقول ثقافة الغرب، وليس أدل على ذلك ما يعتقد حمود ذاته من أنه يشبه الاستبداد بالشيخ الهرم، ويصف الثورة بالفتى النضير، والوطن الذي ينشده بالفتاة، ويحمل مسؤولية نهوض الأمم وتقدمها أو

سقوطها واضمحلالها إلى الشعراء الذين يراهم يمثلون "روح الشعوب"، ومثله في ذلك شعراء الثورة الفرنسية التي هزت "عرش الاستبداد".

فإذا كان هذا هو الحال حيال شعر شوقي فما بال الشعر الجزائري الذي كان أغلبه نظما أقرب إلى الكلام الموزون المقفى؟!! لقد كان رمضان حمود يملك من الجرأة التي لا تغمط حق الآخرين، ولا تتوافر لنظرائه، ومن الصراحة التي لا تتسلل إليها لغة العاطفة المزيفة بأن يقول: ـ وهو يبرر انتقاده لشوقي ـ ((لا يوجد عندنا ـ أي في شمال إفريقيا ـ شاعر يقدر على خدمة أمة الضاد بأسرها حتى يستحق هذا الالتفات))[66]. فلم يرضه شعر شوقي الذي كانت لغته حديثة ومباشرة وغير متكلفة. فما بالك بشعر أبناء وطنه؟! الذين طالبهم بنبذ التكلف والتنطع في اللغة والاستجابة لصوت الضمير حتى تتحقق "سعادة الشرق".

إنها روح لا تهادن الرداءة، ولا يرضيها إلا الإبداع. ولهذا كان ناقما على التقليد والتنميق والتزويق والتصنع والتكلف في كتابة الشعر مثل المخمسات والمشطرات والمعارضات وقصائد المدح والهجاء والتغزل؛ إذ يخاطب هذا الصنف من الشعراء بقوله الذي يتضمن سخرية لاذعة: ((فمن شاء منكم التشطير فليشاطر مواطنيه في الأمور العظام والأعمال الجليلة، ومن أراد المعارضة فليعارض الخونة سماسرة السوء، ويعاكسهم في أعمالهم الخبيثة، ومن له غرام بالاحتذاء فليحتذ أجداده الكرام وأسلافه العظام في إبائهم ونخوهم وعزهم وقوهم وسلطاهم وإيماهم وإنسانيتهم وجميع خصالهم الحميدة، ومن تعلقت نفسه بالمدح فليمدح الأخلاق الفاضلة، وينشرها بين قومه، ويتشبث بالفضيلة، ومن يميل إلى الهجاء فليهجِ العوائد الفاسدة، ويذم الرذيلة بأنواعها، ومن يحب التغزل فليتغزل في وطنه الجميل الذي يعيش فيه، ويأكل خيراته))[67]. إن هذا التصور للشعر والحياة في آن واحد ينم عن بعض النضوج الفني أكبر من عمر صاحبه، ويستكشف عن روح محافظة متشبعة بقيم دينية ووطنية لها امتدادات في أدبيات الحركات الوطنية وهي –أيضا– صدى

لحركة الإصلاح التي كان تقودها جمعية العلماء المسلمين على وجه التحديد، وليس أدل على ذلك أن أغلب مقالات "بذور الحياة" كانت تنشر على صفحات جريدة الشهاب[68].

فالاعتراف بالنقص وقول الحقيقة بدون مغالطات ومساحيق يراها طريقا سليما نحو الكمال؛ ولهذا لم يكن راضيا عن الحركة الشعرية التقليدية وإن كثر عدد شعرائها. فالنهضة الحقيقية هي التي تتأسس على مبادئ عظيمة وحياة جديدة وهذا ما لم يتوافر في زمنه[69]. إنه يلقي بالمسؤولية الأخلاقية الجسيمة على عاتق الشعراء من أجل تحقيق نهضة سليمة لا تقوم أبدا بالتقليد والجمود، بل إن السعادة لا تتحقق إلا في مجتمع مثقف لا يعيش فيه المبدع غريبا بين قومه يفهمون كلامه إذا نطق[70].

إن معاناة رمضان حمود أصدق تمثيلا وأبلغ تعبيرا وأجل صورة من صور يتم النص في الشعر الجزائري. فهو يجسد تجسيدا حقيقيا ثورة يتيمة وبذرة عقيمة لأنها لم تجد تربة شعرية خصبة حتى تكون مثمرة. وهو الداعي إلى التجديد الذي ((لا يبنى إلا على أنقاض القديم))[71]. إن كلمة الأنقاض لا تستدعي الترميم، بل تقتضي البناء على أساس جديد، وقاعدته الصلبة تتجلى في تمثل روح التراث تمثلا تنويريا، وكذلك الانفتاح المتبصر على الثقافات الإنسانية والإبداعات العالمية على تنوعها.

يدعو رمضان حمود إلى الأخذ بأسباب الثقافة الأدبية الغربية؛ لأنها تخصب التجربة الشعرية العربية بقوله: ((إننا محتاجون أشد الاحتياج إلى شعراء مفلقين وكتبة مفيدين وخطباء مفوهين مثل "لامارتين" و"فولتير" و"ميرابو" لقطع بحر الاستعمار الطامي والوصول إلى شاطئ السعادة والحرية والاستقلال كما فعل أولائك الأفذاذ العظام))[72]. لقد كانت نظرته واسعة عندما أدرج معركة الشعر في خضم دحر الاستعمار عن طريق التغلغل إلى ثقافته والتسلح بوعي شعري

تنويري يقوم على التجديد الذي لا يعني في نظره الإتيان بمعول الهدم على كل ما بناه الأسلاف[73]، ولكن يتأسس إلا على أنقاض القديم كما سبقت الإشارة إلى ذلك، وينبغي أن نتفهم جيدا هذا الالتزام للدور التحريضي للأدب بعامة وللشعر بخاصة نظرا لمقتضيات الأبعاد السوسيوثقافية لتلك الحقبة.

لقد كان واعيا كل الوعي بأن الغرب متقدم على الشرق بفضل أصالة شعرائه في المجال الإبداعي. ((وعندي أن الغرب ما تقدم إلا بشعرائه المجيدين، ولا تأخر الشرق إلا بشعرائه المعكوسين الذين ارتدوا ثوب الجمود والتقليد))[74]. بيد أنه يشير في المقابل أن درجة تقدم الأدب في الغرب لا تعني بأنه قد حقق هذا التقدم من العدم، بل اقتبس نوره من شمس الشرق وإن حاول أن ينكر ذلك، ((وهل يدوم بناء مهما كانت صلابته وبراعة مشيده بغير ترميم وتجدد))[75]. فالتجديد سيرورة تتحقق في كل زمان ومكان، وتعرفها الأمم والحضارات على تباينها، وإن كنا نراه أكبر من أن نحصره في إطار الترميم.

فهو يحمل مسؤولية تأخر الشرق للشعراء بجمودهم وتنميقهم للكلام وتزويقهم للألفاظ بروح متكلفة وعبارات قوامها الركاكة. ولهذا فهو يدعوهم إلى اصطناع لغة بسيطة في مخاطبة الجمهور تتناسب مع "روح العصر"، وتبتعد عن لغة امرئ القيس وطرفة والمهلهل وغيرهم من الشعراء الجاهليين وإلا بقيت مستعصية على فهم عامة القراء الذين هم في غنى عن مطارق المعاجم والقواميس حتى يفكوا ألغازها؛ لأن ((الغموض في الكلام دليل على عي وفهاهة صاحبه))[76]. وهو هنا يشير إلى معوقات التلقي وتباين آفاق التوقع لدى القراء والمستقبلين لهذا الإبداع الشعري. إن الدعوة إلى اصطناع لغة الحياة اليومية البسيطة[77] مطلب كان قد دعا إليه تي. أس. إليوت بعدما عبدت له الرومانسية الطريق، وصارت هذه اللغة سمة من سمات الحداثة الشعرية، ثم صارت بلاغة الغموض من سيمائها.

لقد طالب رمضان حمود الشعراء ((أن يتنازلوا إلى مخاطبة الطبقة السفلى من

الأمة، أي العامة التي هي هيكل الشعوب ومرجعها الوحيد عند المدلهمات، ويقتدوا بشعراء فرنسا وأدبائها الكبار إبان انفجار الثورة الكبرى))[78]. ولا نريد أن نظلم هذا الرجل الثائر والنادر في تاريخ الحركة الأدبية في جزائر ما قبل الاستقلال عندما نقول بأنه كان صنو العقاد في ثورته على شوقي، لكن شعره لم يكن في مستوى نقده حسب ما اطلعنا عليه من نصوص شعرية كان قد حاول جمعها محمد ناصر[79]. والفرق بين رمضان حمود والعقاد أن رمضان لم يكتب له البقاء حيا حتى نوازن بين شعره ونظراته النقدية المتأثرة بالحركة الرومانسية في الغرب والمشرق العربي.

يمثل هذا "الأديب الفنان" المسار السليم الذي كان ينبغي للحركة الشعرية والنقدية أن تسلكه حتى تخرج إلى شاطئ النجاة انطلاقا من التمثل الواعي لروح الشعر الوجداني كما نلفيه لدى كل من جبران خليل جبران وأبي القاسم الشابي مع روح نقدية متمردة على التقليدية في الشعر والمفاهيم التقليدية في نظرية الشعر والتصورات البلاغية العامة في النقد. صحيح أن هذه الثورة لم تخرج عن الروح السلفية للحركة الإصلاحية وقيمها الإسلامية ومبادئها العامة إلا أن ذلك لم يقف أمام طموحه العارم للتجديد ووقوفه إلى جانب الإبداع ودعوته للتفتح وعدم التنكر لما قدمه شعراء الإحياء من أمثال أحمد شوقي الذي انتقده، كما حاول نديم محمد وعمر أبو ريشة ووصفي القرنفلي في سورية التجديد على حذر. وتبدأ الثورة على التقليد والجمود من واقع اللغة العربية التي لا تضاهيها ـ في نظره ـ لغات أخرى في الانتشار؛ بيد أن جمود أهلها عمل على خنق روحها وأسرها في قوالب جامدة.

جدل الأصالة والمعاصرة

إن التجديد بوصفه مطلبا تقتضيه الكينونة البشرية يثير سؤالا يتعلق بالزمانية ظل يؤرق كل فكر نقدي في الماضي والحاضر، وهو سيرورة دائمة وحركة لا

تعرف السكون التام، ولهذا حاول أن يصوغه رمضان حمود على النحو الآتي: ((هل الإنسان المتقدم أرقى عقلا من المتأخر؟...وهل قوة الإدراك في تقهقر مستمر حتى إن المرء لا يفعل شيئا إلا ويسأل هل فعلته القدماء أم لا؟ وهل هو مطابق لإرادهم أم لا؟ وهل القدماء رمز على العلم والاختراع والمتأخرون على الجهل والاتباع؟ وهل خلق الإنسان ليكون ذيل غيره وغيره هو الرأس؟...وهل التفنن في الأدب مختص بالقدماء وحدهم؟ أم نشاركهم فيه كاشتراكنا في العقل والذوق؟))[80].

إن هذه الأسئلة تنم عن روح تواقة إلى التجديد وعقل متفتح ورؤية بعيدة النظر لها امتدادات في تاريخ النقد العربي القديم والحديث، وأصبحت محور التفكير في عصر النهضة وفي أدبيات الفلسفة الحديثة. لا قداسة للقديم لأنه زماني في جوهره، ولا يمتلك صفة الرقي المطلق على ما يأتي من بعده. وهل يمكن أن نزكي مقولة نيتشه القائلة بأن جميع أشكال التفكير غير الأدبي لا تعمل إلا من خلال الاستعارات والخيال؟ وعليه يغدو الشعر صنو الفلسفة لأنه يعبر عن نداء الكينونة الذي طرحه هايدغر؛ وأن لغة الإبداع الأصيلة تنتمي إلى مملكة الصمت والموت على حد زعم بلانشو.

هل يمكن النظر إلى مرجعية العودة إلى التراث بأنها سبب من أسباب معوقات عملية الإبداع؟ وإذا أردنا أن نقدم صوغا جديدا لهذا السؤال بلغة رمضان حمود سقنا قوله وهو يتحدث عن رغبة الشاعر في تحقيق أصالته في مقابل دعوة من يرى أن ((الغاية القصوى التي نسعى إليها جعل الأقدمين قطبنا الوحيد ـ في الأدب خاصة ـ بحيث لا تدور حياتنا إلا عليهم، وإن خالفناهم ـ ولو في جزء من الجزئيات ـ خرجنا عن الجادة، وعشنا مذبذبين لا نفقه قولا))[81]. إن غادامير لا يعتقد أن التركيز على مرجعية التراث وتحقيق التواصل معه يمثل سببا من الأسباب التي يمكن أن تحول دون الوصول إلى إبداع نص أصيل؛ وذلك انطلاقا من استقراء

تاريخ الآثار استقراء هرمنيوطيقيا يتجاوز تلك الروح الهيدجيرية التي تتعامل مع واقع الأدب الغربي تعاملا فيه من التشاؤم أكثر مما فيه من التفاؤل وبخاصة نظرية الأدب التي أوشكت وفق هذا التصور الهيدجيري الذي أشار إليه ويليام ف. سبانوس Willam V. Spanos على النهاية. وعلى العكس من ذلك فإن التأويليات التي تراهن على فلسفة اللغة تشق طريقها بغية النفاذ إلى أعماق الوجود الإنساني. وهذا الإحساس الوجودي الممتزج بروح رومانسية ثائرة تظهر جليا في لغة "بذور الحياة".

لا ينكر رمضان حمود فضل المتقدمين في أداء الأمانة على أحسن وجه، ولكنهم ((بلغوا تلك الأمانة التي استودعت في أيدينا بغير خيانة ولا تقصير لا أكثر ولا أقل، والأمانة هي اللغة العربية لا غير))[82]؛ وعليه فإن من يتصور ـ حسب غادامير ـ بأن الوعي الهرمنيوطيقي يكون عائقا أمام كل جديد أو كتابة ثورية فهو إساءة فهم الوعي الهرمنيوطيقي. إن التاريخ يبدأ من اللغة وتراثها الثقافي الذي لا ينبغي أن نقع في شراك التضليل إذا اعتقدنا أن هذا التراث سيرورة زمنية متعاقبة يتحرك وفق حركة خطية أفقية. إن إبداع النص الأصيل مرهون بلحظات كارثية ـ حسب نظرية روني طوم ـ في حياة اللغة المشحونة بحماس ثوري ورغبة انقلابية. وحينها فقط يمكن أن نتخطى الطابع اليقيني لمفهوم التراث الذي يجرده غادامير من صفة براءة الحياة العضوية.

تعد "الترجمة الصحيحة" من العوامل التي تسهم في حركية التجديد إن هي تمثلت المعرفة المنقولة تمثلا سليما وواعيا وناقدا. إن هذا الاستيعاب المتبصر للثقافة والمعرفة هو وحده كفيل بتوطينها داخل لغة أخرى وتبيئها في معجم لغوي غير ناشز؛ بحيث تتمخض عنها حساسية لغوية غير معهودة وذائقة جمالية مغايرة. فهي تنشد الأصالة التي لا ترتبط بزمن معين في الماضي أو الحاضر؛ وبهذه الأصالة يتحقق الانقلاب في "مملكة الأدب"؛ ولا غرو أن يدعو رمضان حمود[83] قومه إلى نبذ

الجهل وأن يعلموا أبناءهم كل لغة وكل علم وألا يزهدوا في طلب الحياة المادية وألا ينصرفوا عن الاطلاع الواسع على الثقافة الأجنبية دون أن يقصروا في تعلم ثقافتهم العربية الإسلامية. فالانقلاب هو الدرجة القصوى في التجديد؛ لأنه يعد ـ في الوقت ذاته ـ حركة عقلانية ووعي نقدي متجرد ثائر على كل تقليد ورافض لكل تقييد. فالأصالة والمعاصرة في جدل مستمر ضد كل ما يعيق الفكر، ويلجم حرية الإبداع؛ إذ تتجلى حدة هذا الصراع في اللغة والخطاب.

حساسية اللغة الجديدة و معركتها

إن التجديد يقتضي بأن يكون لكل جيل لغته تتضمن حساسية مغايرة عن حساسية لغة الأجيال السابقة من الأسلاف حتى تلائم "عصره"، وتستجيب لمتطلبات الحياة الجديدة، فجدوى الكلام ـ في نظر حمود ـ لا يتجه إلى من مضى وانقضى، ولكن لب القول للأحياء[84]؛ ولهذا فهي تنطوي على حساسية مختلفة تحمل في طياها مخاض رؤيا للعالم؛ وهذا سبيل كل نهضة قومية، وبعث الحياة في الثقافة الشرقية. فاللغة ((هيكل حياة الأمم ومفتاح عزها واستقلالها))[85]. وأن حياتها لا تعرف الديمومة بالمحاكاة ولا تبني عزها بالتنطع ولا تحقق استقلالها بالتحذلق. إن الفنان لا يرقى إلى درجة الإبداع إلا إذا تحكم في زمام لغته؛ وآية هذا التحكم هو أن يجعلها تنبض بالحياة في أعماقه، وأن تملك القدرة على قول كل مدهش، والدخول في حوار مع ما هو حميمي ومع كل ما يفيض بالدلالة.

حظي نظم الشعر باهتمام الثقافة النقدية القديمة والحديثة؛ لأن اللغة لا تجد مسكنها، ولا تحافظ جوهر طبيعتها الأصلية إلا داخل الفضاء الشعري. وهذا ما يؤكد تأصيل العربية من نحو وصرف وبلاغة ومعجم إلا في لغة الشعر التي اتخذها النحاة والبلاغيون والمفسرون وفقهاء اللغة شاهدا فيما كانوا يستخلصونه من قواعد أو ما ينتهون إليه من تأويل. وإذا كان هذا شأن علماء العربية في تعاملهم مع اللغة فإن بعض الفلاسفة رأوا فيها جلاء للحقيقة وكشفا عن ماهية الوجود،

ولا عجب أن تصبح اللغة هي محور التفكير الفلسفي المعاصر؛ لأنها تستكشف عن رؤيا الأفراد والشعوب للوجود استكشافا لا يسقط الشرط التاريخي إن في الفهم وإن في التفسير. ويمكن أن نقف هنا على مواطن التقليد والتجديد ضمن الرؤية التي يطرحها رمضان حمود.

وعليه، فإن التقليد يتنافى مع روح الإبداع. ((فحياة الأمس غير حياة اليوم وحياة اليوم غير حياة الغد))[86]، ولا يمكن فهم هذه التحولات في أشكال التعبير إلا ما اعتمل على ركح اللغة، وتمظهر على خشبتها؛ ولهذا يَحْمل رمضان حمود على الجامدين الذين يتصورون الفصاحة والبيان هو "وعر الكلام"، لم يتركوا للعربية منافذ تسرح منها الأقلام الطليقة، وتنبعث ((منها أشعة الحرية والتقدم، فباتت وهي عزيزة الجانب في الزمان الماضي ذليلة حقيرة في دارها اليوم))[87]. إن هذه الحقارة التي لحقت باللغة العربية ترجع إلى المتكلمين بها. وهنا نجده يستشهد بقول حافظ إبراهيم:

فلا تكلوني للزمان فإننــــــي أخاف عليكم أن تحين وفاتي

أرى لرجال الغرب عزا ومنعة وكم عزا أقوام بعز لغـــات

أتوا أهلها بالمعجزات تفننـــــا فيا ليتكم تأتون بالكلمـــات

فلا يمكن إحياء العربية إلا بوضعها في "تربة الأدب الحي"، وسقيها بماء الحرية.

إن الشكل التعبيري لا يعني ذلك "الإناء الجميل المزركش الجوانب" الذي يبهر الأبصار، ولكنه خالي الوفاض من المعنى كما كان حال الأدب العربي في زمن رمضان حمود؛ ولهذا يدعو إلى إبداع عربي جديد يتماشى مع "روح العصر"، ولن تتحقق هذه الدعوة إلا إذا حصلت مثاقفة مع الإبداعات العالمية من منطلق أن العالم لم يهتد إلى الإنكليزية إلا بأدب شكسبير الخالد[88]، وهو متيقن أن الأدب العربي لا ينهض من كبوته إلا استيقظت الأمة الإسلامية من غفلتها وتخلفها واحتكت بالأمم المتقدمة، وأرسلت ((بعثات علمية إلى عواصم أوربا من نخبة شبابه الزاهر

لدراسة جميع اللغات الحية (كما فعلتا مصر وسوريا...). فهذا يتخرج في الفرنسية مثلا، وهذا في الإنكليزية، وهذا في الألمانية، وهذا في اليونانية، وهكذا...))[89]. إن ثورة رمضان حمود لم تكن قاصرة ولا ضيقة وإنما كانت واعية بالمشكلات العويصة التي تتخبط الأمة المتخلفة، ولا سبيل إلى نهوضها بالتقوقع وعدم أخذ مسألة اللغة والترجمة الصحيحة في حسباها.

وعليه ألفيناه ينشد إنجاز أدب جديد من دائرة العدم ليخرجه إلى بحر الوجود حتى يحقق تلك المقاصد التي كان يسعى إلى الوصول إليها، ولكن لا سبيل إليها إلا بمسحة ((من خيال الغرب الجميل))[90]. ومثل رمضان حمود لا يحتاج من الدارس أن ينفي عنه صفة التغريب، والانبهار بما حققه الغرب؛ لأنه على درجة كبيرة من الوعي تجسده عبارات الإهداء. فإن صوته ينضاف إلى صوت الرومانسية الثائرة والوافدة من الغرب أولا ثم من المشرق ثانيا مع أدباء لبنان ولا سيما جبران وكتاب الرابطة القلمية والشابي في تونس. ويتجلى ذلك في نقده لمفهوم الشعر كما يتصوره بعضهم بأنه ((ذلك الكلام الموزون المقفى ولو كان خاليا من معنى بليغ وروح جذاب، وأن الكلام المنثور ليس بشعر ولو كان أعذب من الزلال وأطيب من زهور التلال. فهذا ظن فاسد واعتقاد فارغ وحكم بارد))[91]. وهذه نقلة نوعية في تاريخ النقد الحديث في الجزائر الذي كان يواكب الحركة الأدبية والنقدية في المشرق العربي.

ولا غرو أننا نقف على مسألة كان قد أشار إليها إشارة عابرة تتعلق بمفهوم الكتابة التي تنصهر فيها أجناس التعبير الأدبية. فالشعر عنده ليس وقفا على هذا الجنس الذي يقابل في الجماليات الكلاسية النثر الفني، بل ألفيناه يشير إلى نص من الأدب الفرنسي يحمل عنوان "المنفي"، ويعلق عليه بقوله: ((إني أقدم...قطعة نثرية الوضع شعرية المعنى عثرت عليها في طريق جولاتي، فأخذت من نفسي مأخذها، وتعلقت بأذيال فكري فسقتها إلى ميدان الأسماع تحت عنوان المنفي "L'exilé"

للكاتب الفرنسي الشهير لاموني "Lamennais" وهو من فلاسفة القرن التاسع عشر المعدودين على الأصابع، وقد ترجمتها من لغته الجميلة إلى لساننا البديع بتصرف كبير يقتضيه الذوق العربي رغم قصوري في اللغتين))[92]. ففي هذا النص نلمس عقلية متفتحة لا تحصر الإبداع في لغتها، وإنما وجدناه يصف اللغة الفرنسية التي ترجم عنها قطعة "المنفي" بالجميلة، كما وصف العربية باللسان البديع، وبتواضع جم لم يدع بأنه يمتلك المعرفة المتقنة للغتين.

لا نجد بالفعل في هذه الترجمة تلك اللغة التي ينتظرها أفق وقعنا إذا أخذنا في حسباننا النظرات النقدية المطروحة في "بذور الحياة"، ويمكن أن نسحب هذا الرأي حتى على نصوصه الشعرية؛ ونحن نقيسها قياسا جزئيا بلغة المنفلوطي أو جبران أو أمين نخلة أو أمين الريحاني أو ميخائيل نعيمة أو الشابي؛ على الرغم من أننا ندرك بأن ما توافر لهؤلاء من مناخ ثقافي وهجرة إلى الخارج ووسط اجتماعي متسامح لم يتوافر للثقافة الجزائرية ولأدبائها في هذا الفترة ما عدا الذين نفيوا قسرا عن لغتهم، وأقصد من كتبوا بلسان فرنسي، وبزوا الفرنسيين بزا لغويا في عقر دارهم. فمن عزَّ بزَّ، وما زال بعضهم كذلك يفعلون.

ومن هنا ندرك لماذا كان رمضان حمود ثورة يتيمة داخل الحركة الأدبية الحديثة في الجزائر؛ إذ لم يمهله القدر ليكون صوتا لا يقل عن صوت الشابي أو أي أديب عربي ثائر؟ وندرك ـ أيضا ـ تأثير الروح "الرومانسية" في بعض نظراته التي جاءت صدى لقراءاته لما كان يعتمل من تحولات كبيرة في حساسية اللغة العربية نتيجة للحركة الإبداعية الجذرية في المشرق العربي بعامة ولبنان [الرابطة القلمية] ومصر [حركة أبولو] بخاصة؛ وعليه فإن نظرته لمفهوم الشعر وروحه تجاوزت تلك الحدود التقليدية التي تحصره في إطار الوزن والقافية. وفي المقابل يجب أن نرقى في قراءتنا لنص رمضان حمود إلى المستوى الذي نستطيع أن نشارف منه تخوم "المحتمل النصي" الذي ينبغي استكشافه وبناؤه هذا إذا سلمنا جدلا بأن الكتابة لعبة سيميائية

تفضي إلى الدلالات المفتوحة (السيميوزيس)، وتقبلنا استعارة إمبرتو إيكو في وصفه للنص بأنه "آلة كسولة" بحاجة إلى قارئ مبدع يتوافر على قدرات كبيرة تمكنه من تحريكها وبعث النشاط فيها ودفعها إلى إنتاج الدلالات بواسطة عمليات التعاضد النصي.

ونحن نلتقي في بعض التصور الذي يتبناه موريس بلانشو من أن الأثر النقدي الأصيل هو بمثابة التجربة التي تسمح للمبدع أن يطل بها على وجود لم يسبق له أن عرفه قبل الكتابة. وقد سمح لنا متن "بذور الحياة" أن نستكشف عوالم لم تكن معلومة لدينا قبل قراءة هذا النص؛ ولهذا فإننا نقطع الآن دابر ذلك التساؤل الذي قد يطرحه القارئ ما علاقة رمضان حمود بهذا الطرح الذي لا يتناسب مع مستوى ما قدمه كتاب "بذور الحياة"، والواقع أن الإجابة يقدمها _ أيضا_ بلانشو الذي يرى أن العمل الأدبي لا صلة له بعصره أو حتى بكاتبه؛ إنه عالم قائم بذاته، يعيش عزلة أساسية لا تقبل انتماء أحد، فالفن له من القدرة على أن يواجه مصيره، ويخلق عالمه الخاص.

ظل مفهوم الثنائيات ومازال يهيمن على الفكر، وبخاصة تلك الثنائية المتمثلة في "الروح والجسد"؛ فكثيرا ما تشبه "المعنى واللفظ" بالروح والجسد كما نلفيه لدى ابن رشيق وهو الشعراء والنقاد الجزائريين القدماء؛ وعليه نجد أن رمضان حمود يشبه اللغة بالجسم والأدب بروحه، ((ولا معنى لجسم بلا روح))[93]. ونخلص إلى رأي فحواه أن أصالة الإبداع تتمثل فيما يطلق عليه بالأدب "البديع"، فصفة البديع تعني هنا الأصيل، ولا يضطلع بهذا الضرب من "النص البديع" إلا كبار الكتاب والشعراء يوصفون بالرجال ذوي العزائم القوية؛ لأنهم يتوافرون على حساسية مرهفة ونفوس مفعمة بالحب والحيوية وملتزمة بالواجبات الوطنية.

إن هذه الروح تمزج بين نزعتي الكلاسية الجديدة والرومانتية في الدعوة إلى صوغ "أدب قومي جميل"، لا يهادن ولا يتردد في الجهر بما يعتقده؛ وذلك "على

أساس الحكمة العالية التي تخلد وتدوم"[94]. ومثل هذه الغايات النبيلة لا تنبع إلا من عقيدة قوية وثابتة تدفع الأمة إلى طريق الوحدة والقوة والوئام، ولعل هذا التوجه يتجسد في خطاب جمعية العلماء المسلمين وجرائدها التي كانت تقدم على صفحاتها أعلاما في الفكر والأدب على اختلاف عقائدهم وتنوع مشاربهم.

لا غرو أن يخصص رمضان حمود صفحات للترجمة والإشادة بأهميتها في ترقية الثقافة الفكرية والأدبية؛ لأنها بوابة "مدينة البيان وسحر الكلام". فلا يمكن لأي نهضة أن تقوم لها قائمة دون أن تلتفت إلى دور الترجمة. فهي ركن ((من أركان الأدب التي لا يستهان بها))[95]. وهذا ينبع من اعتقاد راسخ لدى المبدع والناقد بأنه لا سبيل إلى التقدم دون الاضطلاع على ثقافات الأمم وحضاراتها. فلا بقاء للعربية ولا ديمومة لها إن هي أغلقت أبوابها برتاج الانغلاق، وبقيت مرمية في "غيابات الجمود والتقليد الأعمى"، فستضحى لا محالة جثة هامدة مثلها كمثل اللغات الميتة كاللاتينية.

إن حياة العربية مرهونة بالترجمة والنقل الصحيح من لغات أجنبية. يشبه رمضان حمود اللغة الحية بصوت الفتاة الرخيم وجمالها الفتان الذي طالما ذهب بلب المعجبين. إذا تمكنت العربية بفضل الترجمة أن تفلت من أسر الجمود والتقليد الأعمى ((ركضت نحو روضة الحرية والتفنن، واقتطفت ما لذ وطاب من أثمارها اليانعة وأزهارها الذكية، وقفلت راجعة إليه (بحكم التنافس مع ضرتها الأجنبية تحمل روح الحياة وسر الجمال. فيحظى بفتاتين عوضا له عن جثة بالية))[96]. وبهذا يقتحم "مدينة البيان" بفضل التجديد وفضيلة الترجمة التي ليست معنية بتلك الرطانات التي نقرأها في كثير من الكتب المترجمة التي لا تبالي بمراعاة أصول العربية وقواعدها وبلاغتها وامتيازاتها وفروقها عن اللغات الأخرى[97].

جمعية العلماء المسلمين: حركة إصلاحية مشرقة

لقد فتحت جمعية العلماء المسلمين منابر النشر بروح غير متعصبة أمام هؤلاء

الشعراء عبر مجلاتها المتعددة مثل الإقدام والمرصاد والثبات والمنتقد والشهاب والبصائر التي تعد نبراس الحركة الأدبية والنقدية في الجزائر نظرا للحرية الكبيرة التي أتاحتها أمام الشعراء والنقاد دون أن تضع قيودا كبيرة أمامهم، ولا يسع الدارس أن يرسم ملامح الحركة الشعرية في هذه الفترة إلا أن يعود إليها؛ لأن على صفحات الشهاب والبصائر انبثقت أسماء كثيرة من الشعراء وكتاب القصة والمقالة النقدية، ومنهم رمضان حمود ورضا حوحو وسعيد الزاهري ومحمد العيد آل خليفة وحركة "شعر التفعيلة".

فسحت جريدة "الشهاب" المجال لرمضان حمود في مسابقة شعرية أجرتها عام 1926 إلى أن تحصل فيها على الرتبة الأولى، فنشرت قصيدته ووصفته بالأديب الوطني. فكان لها السبق في تشجيع موهبة متفردة في تاريخ الحركة الشعرية الجزائرية على قصر عمرها؛ حيث ثار على التقليدية في الجزائر والمشرق وهو القائل:

أتوا بكـــــلام لا يحـــرك سامعا   "عجوز" له شطر وشطر هو الصدر
وقد حشروا أجزاءه تحت "خيمة"   كعظـــم رميم ناخر ضمـــه القبـــر
وزين بـــالوزن الذي صار مقفى   بقافيـــة للشـــــط يقذفها البحـــر
وقالوا: وضعنا الشعر للناس هاديا   وما هو شعر ساحـــر.لا.ولا نثـــر
ولكنه نظـــم وقـــــول مبعثر   وكذب وتمويه يموت به الفكـــــر(98)

كان عبد الحميد بن باديس شخصية فذة ومتفتحة وذات أفق واسع وبعيد النظر؛ إذ أقام صلات وطيدة مع مجلات عربية كانت لها تأثير كبير في الحركة الأدبية في العالم العربي. ومنها مجلة "السمير" لإيليا أبي ماضي و"القلم الحديدي" لجورج حداد فكانت هناك مراسلات بين عبد الحميد بن باديس وبعض الشخصيات الأدبية. وقد أشاد مرارا بأدب جبران خليل جبران فرأى فيه رمزا لنبوغ العرب ومفخرة لهم لدى الأمم الغربية، ووصف رحيله بالرزية العظيمة التي

حلت بالأدب العربي. كما أنه كان يصف رمضان حمود في مجلة الشهاب بالفنان والأديب والوطني، ونعى فقدانه.

كانت مجلة الشهاب نافذة للقراء الجزائريين على ما كان يدور في المشرق العربي من حركة أدبية. فتعرفوا إلى مصلحيها وأدبائها من مثل شعراء الإحياء وشعراء المهجر. فكانت الشهاب ((مصدرا هاما لمن يرغب في الاطلاع على الأدب المهجري في الجزائر. فقد كانت تنشر قصائد ومقالات ... من أمثال جبران خليل جبران وميخائيل نعيمة وإيليا أبي ماضي ورشيد سليم القروي ونسيب عريضة وجورج حداد ورشيد أيوب وإلياس قنصل))[99]. ولهذا لم نبالغ عندما وصفنا هذه الجمعية بالنهضة المشرقة.

فقد سمحت جريدة البصائر بنشر قصيدة "طريقي" لأبي القاسم سعد الله وكذلك بعض القصائد الغزلية في صحفها. ولعل ذلك ما جعل مصطفى الأشرف يجل حركة الإمام ابن باديس في بعض مواقفها ونشاطها الاجتماعي والثقافي ((وفي الواقع كان ابن باديس وحيدا في مجموعته إن لم نقل معزولا لأنه كان يتميز بفضل ثقافته ووطنيته وصرامته في قول الحق ووعيه السياسي))[100]؛ وذلك بخلاف سائر العلماء الآخرين الذين لم تكن لهم رؤيا متفتحة ومتبصرة. فقد كان رجلا مستميتا من أجل نصرة العربية. فعندما طلبت منه السلطات الفرنسية أن يغلق مدارسه في بداية الحرب العالمية الثانية قال: ((...لن تخرج العربية من هذه المدرسة حتى تخرج روحي من جسدي))[101]. ومثل هذه المواقف الوطنية الشجاعة أبقت على العربية حية ونشيطة في عهد الاستعمار، وجعلت شابا يافعا مثل رمضان حمود يتشرب من هذه الروح التواقة إلى التجديد والثورة على التقليد، ولكن ضمن روح محافظة.

على الرغم من انتماء بعضهم لأحزاب سياسية جزائرية مثل محمد السعيد الزاهري الذي كان منخرطا في صفوف حزب "حركة انتصار الحريات الديموقراطية" وعبد الرحمن بن العقون إلى "حزب الشعب". فكان صدر مجلات

الجمعية رحبا حيث نشر على صفحاتها قصصا أمريكية وروسية[102] مترجمة الأمر الذي ساعد كثيرا على تطور القصة القصيرة ثم الرواية في الأدب الجزائري الحديث خلافا للشعر.

كان حمود مقتنعا بأن روح الإبداع مرهونة بالاطلاع المستفيض على الثقافات العالمية بعامة والغربية بخاصة. وأن الوحدة القومية الجزائرية لا تنجز في غياب حركة ثقافية قوامها الجرائد الوطنية والكتب القيمة[103]. بيد أنه لم يكن متحمسا للسياسة؛ لأنه كان يرى ضررها أكثر من نفعها؛ وهذه مسألة جديرة بالتتبع من قبل المؤرخين وعلماء الاجتماع، ويمكن أن يلتمس لها الدارس أكثر من سبب لا يسمح المقام بالتفسح في الحديث عنها، ولكنه في المقابل نجد لديه من جهة وعيا بأن الصراع الدولي أساسه "حماية التجارة والتفوق فيها"، وأن الأسباب الحقيقية التي تقف وراء الحروب بين الشعوب هو الاقتصاد[104]، ومن جهة أخرى إعجابا بشخصيات وطنية وتاريخية خاضت نضالا من أجل تحرير شعوبها من الجهل والاستعمار من أمثال "مصطفى كامل" و"سعد زغلول".

كنا وصفنا حركة جمعية العلماء المسلمين بالنهضة المشرقة للأسباب التي بسطناها في غير هذا الموضع؛ إلا أننا نلفي أن هذه الحركة السلفية كانت تحن إلى الماضي لإحياء أمجاده والتغني ببطولاتها، وتعريف النشء الصاعد به، وتدعو إلى الاقتداء بالأساليب العربية الرصينة والفصاحة الناصعة وعدم التفريط في اللسان العربي بالركون إلى بعض الدعوات التي تدعو إلى تيسير العربية باستعمال الألفاظ القريبة من العامية التي ابتذلها الاستعمال، وهي تنطلق من نوايا غير بريئة. وفي ذلك إشارة إلى ما كان يدور من صراع أدبي ولغوي في المشرق بين المحافظين وأنصار التجديد. فانتصروا لمعركة مصطفى الرافعي مع خصومه سواء مع العقاد أو مع جبران خليل جبران الذي أشاد عبد الحميد بن باديس. وكذلك ما كانت تروجه بعض الصحف التي كانت بوقا للاستعمار مثل "هنا الجزائر". ولهذا جاءت لغة

بذور الحياة صدى لهذه الحركة الإصلاحية.

لقد كان بعض المؤرخين يشعرون بأن أبناء العربية يعيشون مرارة اليتم والانقطاع عن الآباء وإحساسهم بعقم الجزائر ((إنكم ترون كما رأيت أن أبناء العربية في الجزائر يجهلون عن الوطن الجزائري كل شيء، فكأنهم بذلك يعيشون في ديار غير ديارهم، وأرض لم تنبت آباءهم وأجدادهم، أو كأنهم خلقوا على أرض مبتورة الأصل، مجهولة النسب، فاقدة كل مقومات الحياة. فهم لا يبحثون عن حوادث أمسها، ولا يهتمون لحالة يومها، ولا يتساءلون عن مستقبل غدها))[105].

وهذا ما يلخص ذلك الشعور باليتم في أعلى مظاهره، وكنا قد أشرنا بأن رمضان حمود لا يحيل على أدباء جزائريين في كتاباته على نحو ما يشير إلى شعراء عرب من القدماء والمحدثين وإلى شعراء غربيين، ولكنه في المقابل كان يتطلع إلى نهضة أدبية في شمال أفريقيا.

لقد بدأت تتحقق نبوءة رمضان بخصوص النهضة العلمية والثقافية والأدبية في أقطار المغرب العربي التي تشمل الجزائر وتونس ومراكش؛ إذ نلفيه يصرح بأن ((في شمال إفريقيا الآن نهضة علمية لا بأس بها تشرأب إليها الأعناق من كل مكان، ولكن من سوء الحظ أنها تسير ببطء محسوس مع شيء من الفتور كدنا نيأس من نتيجتها لولا الأمل الصادق والواجب المفروض))[106]. ومثل هذه العين الناقدة والرؤية الثاقبة كانت تحتاج إلى مناخ ثقافي قوامه الحرية والتنافس ونبذ الأقوال الفارغة.

الهوامش

1 - Hans-Georg Gadamer, Au Commencement de la philosophie, pour une lecture des présocratiques, Trad. Pierre Fruchon, ed. Seuil, Paris, 2001, p. 86.

2 - رمضان حمود، بذور الحياة، ص. 141.

3- مارتن هايدغر، المنادى إنشاد، قراءة في شعر هودلرن وتراكل، تلخيص وترجمة بسام حجار، المركز الثقافي العربي، بيروت والدار البيضاء، ط. 1، 1994، ص. 59.

4 - Voir Kant, E., Qu'est – ce que s'orienter dans la pensée ? Librairie J. Vrin, Paris, 1993, p.65.

5 - ينظر رمضان حمود، بذور الحياة، ص. 138.

6 - فريدريك نيتشه، أفول الأصنام، تر. حسان بورقية ومحمد الناجي، دار إفريقيا الشرق، المغرب، ط. 1، 1996، ص. 26.

7 - رمضان حمود، بذور الحياة، ص. 139.

8 - مارتن هايدغر، المنادى إنشاد، قراءة في شعر هودلرن وتراكل، تلخيص وترجمة بسام حجار، ص. 63.

9 - رمضان حمود، بذور الحياة، ص. 137.

10- يمكن أن نحيل القارئ على الدراستين اللتين تناولتا نصوص رمضان حمود تناولا على ذكر سيرته الذاتية وإسهاماته في تاريخ الحركة الأدبية والنقدية في الجزائر ألا وهي دراسة كل من صالح خرفي ومحمد ناصر؛ إذ سيجد فيهما القارئ ما لا يجده في هذه الدراسة.

11 - بذور الحياة، ص. 9.

12- مجلة كان يصدرها الإمام المصلح الشيخ ابن باديس.

13 - مجلة كان يصدرها الشيخ أبو اليقظان.

14 - ينظر ما طرحه غريماس وراستي وجماعة مو.

15- ينظر رولان بارت، مبادئ السيميائية.

16 - Voir Yori Lotman, Structure du texte artistique.

17 - هايدغر، الشعر والفلسفة، تر. عثمان أمين، ص. 63- 64 .

18 - المرجع السابق، 64.

19- أرشد رمضان حمود من أصيب بمرض نفساني وقحط في العقل فنصح لهم بطبيب وحيد ألا وهو ((مناجاة الطبيعة كخرير المياه وتغريد البلابل وصفير الرياح وقصف الرعود فبذلك تتمكن فيهم ملكة الشعور وحب التحرك)) بذور الحياة، ص. 156.

20 - بذور الحياة، ص. 104.

21- رمضان حمود، حياته وآثاره، ص.77 —112.

22 - بذور الحياة، ص. 162.

23 - رمضان حمود، حياته وآثاره ، ص. 100.

24 - نحن ندرك أن هذا الطرح يحتاج إلى بسطة في القول ليس هذا مقامها، ويراجع كتاب "يتم النص ـ الجينيالوجية الضائعة"، منشورات رابطة الاختلاف.

25 - المرجع السابق، 170.

26 - فريدريك نيتشه، أفول الأصنام، ص. 26.

27- بذور الحياة، ص. 122.

28 - مارتن هايدغر، المنادى إنشاد، قراءة في شعر هودلرن وتراكل، تلخيص وترجمة بسام حجار، ص. 66.

29- بذور الحياة، ص. 155.

30 - المقصود بالسيمياء هنا هو علم أسرار الحروف الذي تحدث عنه ابن خلدون في المقدمة.

31 - بذور الحياة، 125.

32 - المرجع السابق، ص. 101.

33 - بذور الحياة، ص. 78.

34 - ((أحب وطني حبا جما ولو تراكمت الخطوب علي فوق أرضه، ومسني من العذاب أليمه. فهو ملكي، أنا ملكه... أحبه ويحبني فهو عين وأنا نورها... عرفته فعشقته وإن كنت لا أعرف العشق من قبل. سماؤه بلور وترابه تبر وجباله عنبر وجناته زبرجد. فوالله ما رأيت وطنا أحسن منه!!!)) بذور الحياة، ص. 166.

35 - بذور الحياة، 50.

36 - إذ اختطفته يد المنون وعمره الشعري لا يتجاوز ثلاث سنوات.

37 - بذور الحياة، ص. 123.

38 - المرجع السابق، 123.

39 - نفسه، 124.

40 - نفسه، 123.

41 - كتاب يمثل جماعة الديوان مثل العقاد والمازني وشكري.

42 - نفسه، 123.

43 - المرجع السابق، ص. 112، 113.

44 - بذور الحياة ، 114، 115، 116.

45 - يشبه بلوم الشعر الحديث بقصة رومانسية عائلية.

46 - المرجع السابق، 123.

47 - الفتى، ص. 6.

48 - بذور الحياة، ص. 115.

49 - الفترة التي عاش فيها رمضان حمود.

50 - المرجع السابق، 117.

51 – نفسه، 113.

52 – نفسه، 146.

53 – المرجع السابق 78.

54 – بذور الحياة ، 85.

55 – المرجع السابق، 123.

56 – المرجع السابق، 87.

57 – رمضان حمود، الفتى، نقلا عن محمد ناصر، رمضان حمود ، حياته وآثاره، ص. 342.

58 – "الكريم من جاد بنفسه في إحياء وطنه" و"لو خدمنا وطننا ربع ما نتمشدق بحبه لبات فوق الأوطان كله". بذور الحياة، ص. 147 و151 على التوالي.

59 – "التجارة أكبر ميدان تتبارى فيه الأمم والعظمة كل العظمة للسابقة...التجارة حق مشترك بين الأمم". بذور الحياة، ص. 151.

60 – بذور الحياة، ص. 88.

61 – هذه أوصاف العلامة عبد الحميد بن باديس لرمضان حمود.

62 – بذور الحياة، 89.

63 – رمضان حمود، الفتى، نقلا عن محمد ناصر، ص. 323.

64 – بذور الحياة، 66.

65 – المرجع السابق، 65.

66 – نفسه، 123.

67 – بذور الحياة، ص. 106.

68 – مجلة ناطقة باسم جمعية العلماء المسلمين؛ حيث نشر فيها موضوع "حقيقة الشعر وفوائده" في حلقات ابتداء من 30 رجب 1345 هـ الموافق لـ، 03 فيفري 1927.

69 – ينظر صالح خرفي، حمود رمضان، ص. 116.

70 – ينظر رمضان حمود، بذور الحياة، ص. 72.

71 – نفسه، 66.

72 – ينظر صالح خرفي، حمود رمضان، 109.

73 – نفسه، 60.

74 – ينظر صالح خرفي، حمود رمضان– ص. 99.

75 – بذور الحياة، ص. 86.

76 – المرجع السابق، 164.

77 – المرجع السابق، 125.

78 – نفسه، 126.

79 – ينبغي الإشادة والاعتراف بفضل المتقدمين علينا من الباحثين والنقاد في دراسة أدب رمضان حمود وشعره من أمثال صالح خرفي ومحمد ناصر بخاصة الذي ألم في دراسته المبكرة والمتميزة لإنتاجه الفكري والأدبي.

80 – بذور الحياة، ص. 86.

81 – المرجع السابق،

82 – المرجع السابق، 120.

83 – رمضان حمود، الفتى، نقلا عن محمد ناصر، ص. 326.

84 – المرجع السابق، 112.

85 – بذور الحياة، 82.

86 – المرجع السابق، 81.

87 – المرجع السابق، 82

88 – المرجع السابق، 82.

89 – المرجع السابق، 87.

90 - المرجع السابق، 82.

91 - بذور الحياة، ص. 103.

92 - المرجع السابق، 91.

93 - المرجع السابق، 82

94 - المرجع السابق، 83

95 - المرجع السابق، 84.

96 - بذور الحياة، ص. 84.

97 - ينظر بذور الحياة، ص. 85.

98 - ينظر صالح خرفي،حمود رمضان، المؤسسة الوطنية للكتاب، الجزائر، 1985، ص. 43.

99 - محمد ناصر، الشعر الجزائري الحديث، ص.99.

100 - مصطفى الأشرف، الجزائر ، الأمة والمجتمع - تر. حنفي بن عيسى - هامش ص. 426.

101 - ينظر أحمد طالب الإبراهيمي، من تصفية الاستعمار إلى الثورة الثقافية - الشركة الوطنية للنشر والتوزيع - الجزائر - ط. 1 - ب.ت - ص. 77.

102 - ينظر أبو القاسم سعد الله، أفكار جامحة - ص. 45.

103 - رمضان حمود، بذور الحياة، ص. 77.

104 - رمضان حمود، الفتى، نقلا عن محمد ناصر، ص. 344.

105 - توفيق المدني، كتاب الجزائر - دار المعارف - القاهرة - ط. 2 - 1963 - ص. 5.

106 - بذور الحياة، ص. 40.

قراءة أسلوبية في رواية
«عرس الزين» للطيب صالح

أ.د / سعد بوفلاقة
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة باجي مختار/عنابة

توطئـــة

ينضوي هذا البحث ضمن اهتمامنا بتحليل النصوص الأدبية بمناهج متعددة ومتنوعة قديمة وحديثة، حاولنا التركيب فيما بينها، وقد اخترنا «رواية عرس الزين للطيب صالح» لتحقيق هذا الهدف، مستعينين ببعض الدراسات العربية القديمة، وبما ورد عند بعض النقاد العرب القدماء من معايير، فعدنا إلى عبد القاهر الجرجاني (ت 471 هـ) في كتابيه: دلائل الإعجاز[1] وأسرار البلاغة[2] والزمخشري (ت 528 هـ) في تفسيره للقرآن الكريم (الكشاف)[3]، وابن قيم الجوزية (ت 751 هـ) في مؤلفاته، وبخاصة في كتابه: بدائع الفوائد[4]، فقد طبق هؤلاء العلماء في دراساتهم المنهج اللغوي الأسلوبي تطبيقا جيدا في مجال الدرس البلاغي والدراسات القرآنية، وعلى من يجادل في ذلك أن يعود إلى مؤلفاتهم المذكورة[5]. كما استفدنا من اجتهادات الأسلوبية الحديثة، فرجعنا إلى أسلوبيات هنريش بليث[6]، وميكائيل ريفاتير[7] وعبد الرحيم الرحموني ومحمد بوحمدي[8]، واستعنا أيضا بسميائيات محمد مفتاح[9]، وشعريات توفيق بكار.[10]

ولا شك أن كل من عايش الأدب العربي في مختلف عصوره يدرك أن دراسة نصوصه وتحليلها عقبة كأداء، يسقط في طريقها الكثيرون، ذلك أن التحليل يتطلب منهجا، واكتساب منهج ما أو تطبيقه يتطلب ثقافة واسعة وشاملة بالمنهج وأصوله وفلسفته، زيادة على ما يقتضيه النص المحلل من ذكاء وفطنة يوازيان المعرفة بالمنهج[11].

ولهذا السبب هُمّشت دراسة النصوص وتحليلها عند معظم الدارسين القدماء والمعاصرين فهيمنت الدراسات النظرية على الدراسات التطبيقية، فنتج عن ذلك كله ندرة المراجع في مجال تحليل النصوص الأدبية (شعرا ونثرا)، إن لم نقل انعدامها في كثير من الأحيان[12]. وقبل الشروع في تحليل النص لابد من كلمة عن مفاهيم الأسلوب والأسلوبية عند النقاد العرب والغربيين.

أولا: مفاهيم الأسلوب عند النقاد العرب

يقول عبد القاهر الجرجاني في تعريف الأسلوب: «إن الأسلوب هو المذهب من النظم والطريقة فيه»[13]، ومثل هذا ذهب إليه أحمد الشايب من بعد، فقال: «هو طريقة الكتابة أو طريقة الإنشاء، أو طريقة اختيار الألفاظ وتأليفها للتعبير عن المعاني قصد الإيضاح والتأثير أو هو الضرب من النظم والطريقة فيه»[14].

أما محمد منذور فعرفه بقوله: «ليس المقصود بالأسلوب طرق الأداء اللغوية فحسب، بل المقصود منحى الكاتب، وطريقته في التأليف والتعبير والتفكير والإحساس على السواء، بحيث إننا إذا قلنا: إن لكل كاتب أسلوبه يكون معنى الأسلوب كل هذه العناصر التي ذكرناها»[15]، أما توفيق بكار فعرفه بقوله: الأسلوب ـ اصطلاحا ـ هو المذهب في التعبير، تحدده مجموعة مطردة من العلاقات المميزة، تتوزع عل كافة مستويات الكلام، وتعكس نوعية التعامل بين الكاتب واللغة ... فالأسلوب في أقرب مداه تعامل مع اللغة، وفي أبعد مداه تعامل من خلال اللغة مع المجتمع والكون[16].

وقد عرف العرب أربعة أصناف من الأساليب وهي:

ـ الأسلوب الجزل.

ـ والأسلوب السهل.

ـ والأسلوب السوقي.

ـ والأسلوب الحوشي[17].

ثانيا: مصطلح الأسلوب في الدراسات الغربية

أما عن مصطلح الأسلوب (Style) في الدراسات الغربية، فإن له مفاهيم متعددة حتى صار من الصعب تحديدها بتعريف واحد، وهذا المجال اللساني وحده، بل استعملت في مجالات أخرى عديدة من مجالات الحياة اليومية والفن[18]، غير أن التعريف السائد المتعلق بالمجال اللساني فهو عبارة بيفون[19] (BUFFON) المشهورة«

أما الأسلوب فهو الإنسان عينة لذلك تعذر انتزاعه أو تحويله أو سلخه»[20].

وقد أثر بيفون بمفهومه هذا في كل الذين جاؤوا بعده من رواد النقد الأدبي الغربيين فتبناه شوبنهاور (SCHOPENHAUER) فعرف الأسلوب بكونه ملامح الفكر، وتمثله فلوبير (FLABERT) فقال: «يعتبر الأسلوب وحده طريقة مطلقة في تقدير الأشياء»، وكذلك فعل ماكس جاكوب (MAX JACOB) إذ قال: «إن جوهر الإنسان كامن من لغته وحساسيته»[21].

ثالثا: معطيات

1 ـ الشخصية:

الطيب صالح أديب ممتاز من أدباء السودان، ولد سنة 1929 في إقليم مروة شمالي السودان بقرية "كرمكول" بالقرب من قرية دبة الفقراء، وهي إحدى قرى قبيلة الركابية المعروفة.

عاش طفولته وفتوته في بلدته، ثم انتقل إلى الخرطوم والتحق بجامعتها، وتخرج منها بعد أن حصل على بكالوريوس في العلوم، ثم انتقل إلى لندن، وأكمل دراسته العالية فيها في الشؤون الدولية، ثم اشتغل في الإذاعة البريطانية وتدرج في المسؤوليات حتى أصبح رئيس قسم الدراما فيها، ثم حن إلى وطنه فعاد إلى السودان، وعمل مديرا للإذاعة السودانية مدة. ثم عاد إلى لندن وبعد ذلك انتقل إلى قطر، وعمل فيها وكيلا لوزارة الإعلام، والآن ومنذ حوالي عشر سنوات انتقل إلى مدينة باريس، حيث اشتغل في مهن مختلفة، آخرها كان يعمل ممثل اليونسكو لدول الخليج.

تزوج من امرأة اسكتلندية شديدة الحساسية والذكاء، وهي تمثل التطلع الذهبي للطيب صالح، وقد رزق منها بثلاث بنات.[22].

2 ـ مصنفاته:

يعد الطيب صالح نموذجا بالغ الأهمية في القصة العربية الحديثة والرواية

الجديدة، والإنتاج الأدبي المتميز، فهو يمتاز بالرقة والعذوبة والسلاسة والسهولة والحلاوة، والفحولة، ومن يطيل النظر في أدبه يزيده استهواء وأسرا، ويتملكه إعجابا وسحرا، فهو يجمع بين الموهبة العربية، والثقافة الغربية، وبخاصة التراث الأنجلو ـ أمريكي في القصة والرواية[23].

كتب الطيب صالح العديد من القصص والروايات والمقالات، وقد ترجمت بعض رواياته إلى أكثر من ثلاثين لغة، وهذه أهم مصنفاته:

أ ـ **«نخلة على الجداول»** ويبدو أنها أول قصة ألفها الطيب صالح سنة 1953، وفيها يعالج مشكلة فلاح اضطرته الظروف إلى التفكير في بيع نخلة إلى تاجر من البورجوازية الوسطى، وخلال المساومة تتداعى إلى ذهن الفلاح، أفكار وذكريات حية بوساطة المونولوج عن حياته التي ارتبطت بتلك النخلة منذ أن كانت فسيلة حتى أصبحت نخلة مثمرة... وسرعان ما يأتي الحل لمشكلة الفلاح عندما تأتي ابنته الصغرى تعدو لتخبره بأن أحد زملاء أخيها قدم من مصر وسأل عنه، وحين يصل إليه الشيخ محجوب يستلم منه ثلاثين جنيها أرسلها ابنه إليه... وإذن فقد حلت ضائقة الشيخ محجوب وتراجع عن بيع نخلته[24].

ب ـ **«حفنة تمر»** وهي ثاني قصة كتبها المؤلف سنة 1957، وتعالج قضية الصراع بين الأغنياء والفقراء من خلال براءة صبي ترفض فطرته، هضم استغلال الإنسان لأخيه الإنسان حتى ولو كان المستغِل (بكسر العين) جده حسين.

ج ـ **«دومة ود حامد»** وهي ثالث قصة ألفها الطيب صالح، وكان ذلك سنة 1960، ويعالج فيها مسألة الصراع بين التقاليد وبين التطور العلمي الحديث «بأسلوب أخاذ يجمع التقرير الصحافي إلى الفكر النقدي في قالب أدبي متين الأسر، عميق التشويق، حتى أنني لم أقرأ إلى اليوم، قصة سياسية تضاهيها حلاوة سبك وسلامة تعبير وتوالي حوادث، ورشاقة عرض» [25].

و«دومة ود حامد»، مزار ولي من أولياء الله في إحدى قرى السودان، يتيمن

بها سكان القرية، فيرونها في أحلامهم حين ينامون فيتطيرون أو يتفاءلون بالفرج الكبير، ويذهب إليها المرضى فتشفيهم من الداء العضال... الخ وبما أن الضريح يقع بجانب النيل فقد نمت إلى جنبه نخلة تقادمت عليها السنون حتى باتت تظلل القرية حين تميل الشمس.

لكن الدراسات الحكومية لإنشاء محطة للبواخر، تصر على أن أنسب مكان لإنشاء المحطة والمستشفى هو مكان الدومة، لذلك يجب قطعها وإزالة الضريح. وفي كل مرة ترسل الحكومة ممثليها لبحث الموضوع تقوم القرية ثم لا تقعد إلا بزوال الاقتراح ومنفذيه، يتعاون على ذلك الفلاحون وهوام الحشرات اللاسعة كالناموس والبعوض، والذباب. فأما أهل القرية فقد اعتادوا ذلك وألفوا حتى لم يعودوا يحسون به وأما الغرباء الطارئون فيرحلون بلا إبطاء»[26].

قال الطيب صالح عن روايته "دومة ود حامد": "كتبتها عام 1960 م، كنت أصور هذه المشكلة التي كانت سببا في التغيرات العنيفة في السودان، كانت روايتي نوعا من النقد للانقلابات العسكرية ودعوة للتعدد، فصورت القرية التي كانت تعيش في حالة العسكرية.

كتبتها بعد أول انقلاب عسكري في السودان، انقلاب الجنرال إبراهيم عبود، كان لدينا ساعتها زعماء وشخصيات كبيرة وصحافة حرة وقضاء نزيه وخدمة مدنية ممتازة، وتوقف كل ذلك بزعم أن الأحزاب عاجزة عن التنمية وعن حل مشكلة الجنوب، كتبت "دومة ود حامد" للتأكيد عن التعددية والديمقراطية، وهما اللذان سيحققان كل شيء إذا أردنا التطور".[27]

د ـ **"عرس الزين"**، أما رواية عرس الزين وهي موضوع بحثنا، فقد ألفها سنة 1962، وحولت إلى دراما في ليبيا وإلى فيلمٍ سينمائي من إخراج المخرج الكويتي خالد صديق في أواخر السبعينيات وقد فاز في مهرجان كان في مجال الصحافة، وسنعود إليها بشيء من التفصيل فيما يستقبل من الحديث.

هـ ـ **"موسم الهجرة إلى الشمال"** أكثر الروايات العربية توزيعا خلال الثلاثين عاما الأخيرة، ألفها عام 1967، وهي تمتاز بتجسيد ثنائية التقاليد الشرقية والغربية، واعتماد صورة البطل الإشكالي على خلاف صورته الواضحة سلبا أو إيجابا الشائعة في أعمال روائية كثيرة قبله، قال الطيب صالح : "وفي روايتي حاولت أن أصور المواجهة بين الشمال والجنوب، وحاولت أن أكون منصفا للجانبين، فلم أنتصر لمصطفى سعيد، بل بدا خاسرا لمعركته معهم.. أطل بيننا مصطفى سعيد حرا طليقا، يقول : "إلى أن يأتي زمن السعادة والحب، فأنا لا أنوي شرا إلا بقدر ما يكون البحر شريرا حين تتحطم السفن على صخوره، وبقدر ما تكون الصاعقة شريرة حين تشق الشجرة إلى نصفين".[28]

و ـ **"بندر شاه"** بجزئيها ضوء البيت، و"مريود" رواية صدرت عن دار العودة ببيروت سنة 1988، يعرفها الطيب صالح المؤلف بقوله : "مريود" في السودان، والريد يعني الحب، ومريود هو المحبوب، إنه الكتاب الثاني من سلسلة "بندر شاه"، اخترت اسم "بندر شاه"، لأن مشكلتنا البحث عن المدينة (أي البندر)، والنقطة الثانية، هي إيجاد صيغة ملائمة لحكم أنفسنا، والتي هي السلطان (شاه)، فالرواية هي من هذين الشيئين من ناحية التقصي والافتراض في "بندر شاه"، إن الماضي والمستقبل في تآمر مستمر ضد الحاضر أو أن الجد والحفيد في تآمر مستمر ضد الأب. و"مريود" امتداد لشخصيات مستمرة تسير في خط طويل لا ينقطع.[29]

ويقول في لقاء آخر : "روايتي "مريود" كلها عن المحبة، كتبتها في معرض الرثاء لأبي وأهديتها له، وأبي كان رجلا محبا، كانت مزيته الكبرى محب لا يؤمن بالقوة، كان يحب الحياة والناس، و"مريود" رواية عن محبة الأبناء والأصدقاء، ومحبة الرجل والمرأة، أبرز شخصيتها الطاهر ود الرواس، وهو شخصية عجيبة لم أتخلص منها أبدا، لأنها نتاج محبة، تزوجت أمه حواء الفاتنة والده بلال، وهو أحد الأرقاء

بفيض من محبة".[30]

ز ـ **"منسي"** إنسان نادر على طريقته : هي الرواية الرابعة للطيب صالح، وهي أحدث ما كتب عبقري الرواية العربية، صدرت عن دار رياض الريس سنة 2004، وهذا ملخصها بقلم المؤلف نفسه، يقول : «هذه الرواية على عكس كل الروايات التي يحرص كتابها على أن يشيروا إلى أن رواياهم لا علاقة لها من قريب أو بعيد بشخصيات يعرفونها، كتبتها عن حياة إنسان عرفته، ولكني عاملت قصته معاملة روائية، وهو بالمناسبة مصري صعيدي من ملوي عرفته في لندن، وكان جاري في نفس الحي بلندن ولكنه هاجر إلى أمريكا وأثرى هناك، ولكنه توفي وقصة حياته ثرية جدا، وقد كان نادرا على طريقته جريئا ومقتحما ولا تقف دونه عقبات وصعوبات، وكل إنسان فينا نادر على طريقته، لأن الله خلقنا في هذه الدنيا أناسا لا نتكرر والإنسان نادر بهذا المعنى. ولو عرف بعض حكامنا أن الإنسان نادر لعاملوه بلطف أكثر وبإنسانية أكثر».[31]

رابعا: التحليل الأسلوبية للرواية "عرس الزين"

عنوان الرواية «**عرس الزين**»، يتصور قارئ العنوان عرس رجل جميل جدا، ولكنه بعد قراءة الرواية يتفاجأ بصورة شخصية الزين المزدوجة بين ظاهر يجعله أشبه بالبهلول وباطن حساس بجمال النساء ويبدأ المقطع الأول في «عرس الزين» برواج خبر العرس، وينتهي بحفلة الزفاف، وهو خاتمة الرواية، أقصى مداه أسبوع إذ أعلن المحجوب أن العقد يوم الخميس القادم. وقد قسمه الكاتب إلى خمس وحدات وزعها على طول النص حسب نسبٍ هندسيةٍ متساويةٍ بحيث تحتل من بناء الرواية أبرز المراكز وأقواها، وهي البداية و الوسط والنهاية، وهي تمثل الفصول (1. 2. 7. 12. 13) من جملة ثلاثة عشر فصلا.[32]

2 ـ نمط هذا النص الأدبي:

هذا النص هو حكاية نثرية تروي لنا مجموعة من الحوادث متشابكة فيما

بينها مستمدة من واقع الريف السوداني ممزوجا بالخيال الذي لا يجنح كثيرا عن الواقع، يقوم بها أشخاص وفر لهم الأديب الطيب صالح الحياة والحيوية، وسارت تلك الحوادث نحو خاتمة مستهدفة بتسلسل منطقي، وبصورة شيقة تثير فضول القارئ الذي ظل متلهفا لحل العقدة والوصول إلى الحل. وقد اتسع نطاق الحكاية للتحليل والتعليل، وتعددت حوادثها، وتناولت قطاعا واسعا من حياة مجتمع القرية في السودان، وتشعبت فيها الحوادث، وتعددت الشخصيات، وقد أعطى الطيب صالح صورة كاملة لبيئة القروي في السودان، وإذن، فنمط هذا النص هو رواية، وإن كان بعض الدارسين عدوه قصة طويلة...

3ـ ملخص الرواية :

يبدأ المقطع الأول من الرواية برواج خبر «عرس الزين» وينتهي بحفلة الزفاف «بما أن الخبر جاء على شكل استباق، فإن الدخول إلى عالم النص، يتحقق أولا بوضع شخصية "الزين" وقت انتشار الخبر في القرية بكاملها (منتصف النهار) قرب البئر يملأ أوعية النساء، وهو يضحك معهن بطريقته الخاصة، والأطفال يتصارخون من حواليه "الزين عرس" وهو يطاردهم، ويرميهم بالحجارة، والكل يضحك ويصرخ، لكن ضحكة الزين كانت تعلو فوق ضحك الجميع، تلك "الضحكة التي أصبحت جزءا من البلد منذ أن ولد الزين".

في منتصف النهار، يصل الخبر الجميع، ويواجه به الزين، وكان «الضحك سائداً مجتمع القرية. وبعد هذا المشهد ينتقل بنا الراوي، على إثر إشارته إلى الضحكة» المتميزة للزين إلى ميلاده العجيب، وإلى الوقوف على صفاته الخارجية، وموقعه داخل البلد، ومجموعة من الأفعال التي وقعت له إلى حين إعلان "زواجه" الذي كان مثار حديث الشخصيات وتعليقاتها وتأويلاتها.

يتم توسيع الخبر باتباع إستراتيجيتين اثنتين، تركز أولاهما على موضوع "العجب" المتصل بالشخصية المحور، وثانيتهما على أسباب حدوث الأثر في

شخصيات عالم القرية، وهو ما سنتوقف عنده من خلال ما يأتي:

الشخصية العجيبة:

يتصل الخبر الذي اعتبرناه موئل السرد بـــ "الزين" الشخصية المحورية في الرواية. إنه مختلف عن باقي الشخصيات، ولو كان الزواج لشخصية أخرى في البلد، لما كان له كل الأثر الذي خلفه. ينبري الراوي لتجسيد خصوصية هذه الشخصية انطلاقا من ميلادها إذ هي على غرار الشخصيات العجيبة ذات ميلاد عجيب.

* **أول مظهر للعجب**: الذي يتميز به عن غيره من الأطفال ساعة الميلاد هو الضحك: "يولد الأطفال فيستقبلون الحياة بالصريخ، ولكن يروى أن الزين والعهدة على أمه والنساء اللائي حضرن ولادتها، أول ما مس الأرض، انفجر ضاحكا. وظل هكذا طول حياته...(33)

" إن رواية «عرس الزين» تبدو في ظاهرها، قصة بسيطة للغاية. فهي تروي حكاية خطبة الزين، أضحوكة القرية، لنعمة موضع إعجاب العزاب فيها، وابنة الحاج إبراهيم، أحد رجال القرية البارزين ذوي النفوذ، ثم زواج الزين بنعمة في نهاية الأمر. وهناك عقبات مختلفة تعترض هذه الزيجة، فمكانة الزين في المجتمع الذي يعيش فيه هي أبعد من أن توصف بأنها مكانة عالية، فلا عجب في أن يعترض والدا نعمة على هذا الزواج، ولكن الحائل الحقيقي هو شخصية الزين نفسه، ، فهو إنسان غريب الأطوار لا يستطيع أحد أن يتكهن بما هو مقدم عليه. ثم إنه حاد المزاج، لا مكانة له في القرية، ولا يمكن الاعتماد عليه. وليس هناك ما يضفي على الزين ما يكفي من احترام أهل القرية حتى تتم الزيجة سوى ما يجده الزين من مؤازرة "الحنين" الذي يحظى باحترام الجميع وتقديرهم».(34)

لنورد بعضاً من ومضات هذه الرواية :

في عرس الزين:

«زغردت أم الزين "أيوي أيوي .....أيويا" وميز الزين صوت كل من زغرد، بنت عبد الله صوتها عذب وصرختها قوية من كثرة ما زغردت في أعراس الآخرين، ظلت عانسا عمرها فلم تتزوج، لكنها كانت تفرح لأفراح كل أحد في الحي، «أجوج أجوج أجوجا»! هذه سلامة مرهفة الحس لم يسعدها جمالها فتزوجت وطلقت و لم تستقر مع رجل تزغرد لأنها تحب الحياة..»!

"أيوي ....أيوي ...أيويا" وهذه آمنة تزغرد من شدة غيظها لأنها أرادت العروس لابنها و لم توفق. حتى عشمانة الطرشاء قلبها الأصم عربد بالحب في عرس الزين»![35]

4 ـ الشخصيات المحورية في «عرس الزين»:

تعد الشخصية الإنسانية مصدر إمتاع وتشويق في القصة والرواية، وذلك لعوامل كثيرة أهمها: أن هناك ميلا طبيعيا عند الإنسان إلى التحليل النفسي، ودراسة الشخصية، ورغبة جامحة في دراسة الأخلاق الإنسانية، والعوامل التي تؤثر فيها، ومظاهر هذا التأثر.

«والشخصية الروائية هي قبل كل شيء جملة من العلامات اللغوية يبثها الكاتب في نصه حسب تدبير ما... وليس الشخصية كائنا هي "لحم ودم" بل تشكيلة من الدلالات ... فالقرية في "عرس الزين" أول شخصيات الرواية، وأكبرها، فهي شخصية جامعة تحوي كافة الشخصيات الأخرى وتكيف أوضاعها وسلوكها...».[36] ويجب النظر إليها من حيث: موقعها الجغرافي ومهادها الطبيعي ونمطها الاقتصادي ...

والشخصيات المحورية في الرواية، أربع : وهم الزين، ونعمة، والحنين، وسيف الدين.

أ ـ **الزين:** شخصية الزين في الرواية "فهي شخصية شاب عصبي خفيف نحيل فكه، تشفع خفته لنهمه في المآدب والزيارات، وحياته السائبة السادرة تشفع

لغرامياته الهوائية، بحيث يقتنع القارئ بأن الزمن لا يمكن أن يستقر على حب، بل لا يمكن أن يستقر على شيء لخفة طبعه وحلاوة روحه ذات يوم جمع العمدة الفلاحين ليصلحوا حقله، ففوجئ الناس وهم في غمرة العمل بالزين يصيح : "عوك يا أهل الحلة يا ناس البلد، عزة بنت العمدة كاتلالها كتيل، الزين مكتول في حوش العمدة" فانفجر الناس بالضحك، وضحك العمدة وقال له: "الزين .. إن بقيت اشتغلت شديد الليلة، نعرس لك عزة" وقد عرف العمدة كيف يستغل هذه العاطفة، فسخر الزين في أعمال كثيرة شاقة يعجز عنها الجن.

بعد شهر خطبت عزة لابن خالها الطيب، فلم يثر الزين ولم يقل شيئا، ولكنه بدأ قصة جديدة .. (استيقظت البلد يوما على صياح الزين: "أنا مكتول في فريق القوز" وكانت ليلاه هذه المرة فتاة من البدو الذين يقيمون على أطراف النيل في شمال السودان ..)، وكانوا ينتجعون سواحل النيل أيام الجفاف، ويلتمسون العمل في مدنه وقراه، لكنهم "لا يتزاوجون مع السكان الأصليين، فهم يعتبرون أنفسهم عربا خلصا، وأهل البلد يعتبروهم بدوا أجلافا، ولم تلبث حليمة البدوية هذه أن تزوجت من ابن القاضي، بعد أن ذاع صيتها على لسان الواد درويش" .

"كان زواج بنت العمدة وزواج حليمة نقطة تحول في حياة الزين، فقد فطنت أمهات البنات إلى خطورته، كبوق يدعين به لبناتهن، في مجتمع محافظ تحجب فيه البنات عن الفتيان .. فقد أصبحت أمهات البنات يخطبن وده ويستدرجنه إلى البيوت .. وما يسمع النساء أن الزين في دار قريبة حتى يتقاطرون عليه، فهن يستلطفن عبثه، وتحث الأمهات بناتهن أن يجئن ويسلمن عليه، والسعيدة منهن من تقع من قلبه موقعا، والتي يخرج واسمها على فمه تلك الفتاة تضمن زوجا في خلال شهر أو شهرين".

على أن وقت الزين لا يمضى كله في الأعراس ولا في المآدب أو معابثة النساء، بل إن للزين صداقات مع العديد من الناس يمثلون طبقات مختلفة، لكن

طليعة هذه الصداقات، هي صداقته مع (الحنين) لأنها كانت تمنحه مسحة من القداسة، لأن الحنين كان رجلا منقطعا للعبادة.

(يقيم في البلد ستة أشهر في صلاة وصوم، ثم يحمل إبريقه ومصلاته ويضرب مصعدا في الصحراء، ولا يدري أحد أين ذهب .. ويزعم أناس أن الحنين يجتمع برفقة من الأولياء الصالحين الذين يضربون في الأرض يتعبدون، ولكن في البلد إنسانا واحدا يأنس إليه الحنين ويهش ـ ذلك هو الزين ـ.

وكان الزين أيضا إذا رأى الحنين مقبلا، ترك عبثه وهذره وأسرع إليه وعانقه، كانت للزين صداقات عديدة من هذا النوع، مع أشخاص يعتبرونهم أهل البلد من الشواذ، مثل عشمانة الطرشاء، وموسى الأعرج وبخيث الذي ولد مشوها.

ويرى أهل البلد هذه الأعمال من الزين فيزداد عجبهم، لعله نبي الله الخضر، لعله ملاك أنزله الله في هيئة آدمي زري، ليذكر عباده أن القلب الكبير قد يخفق حتى في الصدر المجون والسمت المضحك كصدر الزين وسمته، وبعضهم يقول: "يضع سره في أضعف خلقه"..

ولكن صوت الزين لا يلبث أن يرتفع مناديا: "يا أهل الفريق .. يا ناس الحلة .. أنا مكتول" فتتحطم هذه الصورة، وتعود صورة الزين التي يألفها الناس ويؤثرونها".(37)

ب ـ **الشخصية الثانية المحورية:** في الرواية التي "قلبت المفاهيم، وغيرت الأوضاع" هي شخصية نعمة ابنة عم الزين، أجمل بنت في القرية وأكثرهن صلابة وثراء ووقارا وشعورها بالمسؤولية وأوفرهن عنادا وإلحاحا في تحملها، وقد ذاق أهلوها الأمرين منها في رفضها لكل من تقدموا بطلب يدها حتى أحس أبوها أخيرا (بأن هذه الفتاة ليست عاقة ولا متمردة، ولكنها مدفوعة بإيعاز داخلي إلى الإقدام على أمر لا يستطيع أحد ردها عنه)، أما نعمة فكانت (تحس أن الزواج سيجيئها

من حيث لا تحتسب .. وأنه سيكون قسمة قسمها الله لها في لوح محفوظ، قبل أن تولد، وقبل أن يجري النيل، وقبل أن يخلق الله الأرض وما عليها)، ذلك أن نعمة قد أرغمت أباها أن يدخلها في الكتاب لتتعلم القرآن، فكانت الطفلة الوحيدة، بين الصبيان، ثم كفت عن الذهاب لأنها تعتقد أن (التعليم في المدارس كله طرطشة) على أنه:

«حين يخطر الزين على بال نعمة، تحس إحساس دافئا في قلبها، من فصيلة الشعور الذي تحسه الأم نحو أبنائها، ويمتزج بهذا الإحساس شعور آخر بالشفقة، يخطر الزين على بالها كطفل يتيم عدتم الأهل في حاجة إلى الرعاية، إنه ابن عمها على أي حال، وما في شفقتها عليه شيء غريب» .

وكانت نعمة الفتاة الوحيدة التي يوقرها الزين، فلا يتحدث عنها ولا يعبث معها، كلما رآها مقبلة يصمت ويترك عبثه ومزاجه، وإذا رآها من بعيد، تراقبه بعيون حلوة غاضبة، فر من بين يديها وترك لها الطريق، أما هي فكانت أحيانا تنتهره قائلة:

(ما تخلي الطرطشة والكلام الفارغ وتمشي تشوف أشغالك؟). فينسل من بين النساء ويمضي في سبيله.

أما كيف تم القران الذي حير أهل القرية، فيرويه الزين كما يلي: «جاءتني الصباح بدري في بيتنا، وقالت لي قدام أمي: يوم الخميس يعقدوا لك علي، أنا وأنت نبقى راجل ومره، نسكن سوا، ونعيش سوا».

ومن المرجح أن نعمة، وما فيها من عناد واستقلال في الرأي، وربما بوازع الشفقة على الزين، أو تحت تأثير القيام بتضحية، وهو أمر منسجم مع طبيعتها، قررت أن تتزوج الزين».(38)

ج ـ الحنين: ناسك سياح، ليس له وضع اجتماعي لا يملك إلا إبريقه ومصلاته، يعيش في السماء أكثر مما يعيش على الأرض، وهو رجل موقر، وولي

صالح، والممثل الحقيقي للسلطة الروحية، ورسول السماء وترجمان الغيب، وهو المحرك الأوحد لأحداث الرواية (نبوءات ـ معجزات).(39)

د ـ سيف الدين: شرير، طريد، طرده أبوه الغني من رحابه حين بلغه أن ابنه الفتى يلم بالواحة، فيشرب ويفسق، وهو يمثل الشر ويتزعم الشواذ، وهم أفراد ليس لهم في النظام الاجتماعي مترلة محددة، يتجمعون في الواحة، وهي «جانب من القرية، تجمعت فيه الجواري (المحررات) بعد أن منع القانون استرقاقهن، هام سيف الدين على وجهه في الوادي حتى مات أبوه فعاد ليرث أمواله ويبددها، وفي إحدى غدواته على القرية يجد أهله يحتفلون بعرس أخته، ويجد الزين على عادته يعابث العروس، ولما كان غريبا عن البلد وعن دالة الزين على العرائس، فإن جاهليته تتبدى في ضربة فأس على رأس الزين، ويرد الزين هذه الضربة بمحاولته القاتلة، لولا أن الله لطف وأرسل الحنين».(40)

5 ـ الشخصيات الثانوية في «عرس الزين»:

تعج رواية "عرس الزين" بالشخصيات الثانوية، وأول هذه الشخصيات "القرية" من حيث هي مجتمع، وهي شخصية جامعة تحوي كافة الشخصيات الأخرى، وهي في الحقيقة شخصية محورية، وجعلناها مع الشخصيات الثانوية كونها تشكيلة من الدلالات الرمزية.

القرية:

1 ـ **موقعها الجغرافي:** في شمال السودان (إفريقيا، العالم الثالث) على مسافة من "مروى" مسقط رأس الطيب صالح، قد تكون حقيقة، وقد تكون خيالية (واقعها النص على كل حال) لم يسمها الكاتب، ولعله أراد بذلك أن يجعلها نموذج القرية السودانية عموما، تحدها من خلف الصحراء برمالها المجدبة، ويحدها من أمام النيل بمياهها المخصبة...

2 ـ **نمطها الاقتصادي:** تتخذ القرية معاشها من الفلاحة (نخل ـ قمح ـ ذرة ـ

لوبياء - فول) وتستعمل في خدمة الأرض وسائل تقليدية عتيقة.

3 ـ **التركيبة الاجتماعية للقرية:** على أساس هذا النمط الاقتصادي ينبني مجتمع القرية، ويتركب من الشخصيات الآتية:

أ ـ **الفلاحون:** الواحد منهم مشقق اليدين والرجلين من كثرة ما خاض الوحل وضرب بالمعول.

ب ـ **العبيد المحررون:** أعتقوا من الرق حديثا، ويعيشون حياة كريمة، وبينهم وبين سادتهم السابقين ود وتواصل...

جـ - **الأعيان (كبار المزارعين والتجار):**

ـ الحاج إبراهيم أبو نعمة: نخل وشجر وبقر ومواش لا يحصيه العد..

ـ المحجوب وجماعته: لكل واحدٍ منهم حقل يزرعه في الغالب أكبر من حقول بقية الناس، وتجارة يخوض فيها ...

ـ البدوي الصائغ: حديث العهد بالثروة، ولعله أثرى رجل في البلد في أقل من عشرين عاما كون من العدم ثروة هائلة ...

د ـ الموظفون وأصحاب المهن الحرة: الناظر، المدرسون (إدريس)، المفتش، الحكيم، وعددهم قليل، ولهم منزلة اجتماعية محترفة ...

هـ- ذوو العاهات من المساكين: عشمانة الطرشاء، وموسى الأعرج، ...، يعيشون داخل القرية، ولكنهم يعيشون على حافتها كالمنبوذين لا يشفق عليهم إلا الزين.

و- **الشواذ:** أفراد ليس لهم في النظام الاجتماعي منزلة محددة، ومنبوذون من المجتمع:

واحة الجواري على مشارف القرية، منطقة تمرد ومغامرة، (حمر، شرور سيف الدين).

خلاصة: هذه هي الأبعاد الواقعية في دلالات الشخصيات في رواية "عرس

الزين":

* مجتمع زراعي ألغى الرق حديثا، متفاوت التركيب نسبيا، يهيمن عليه كبار الملاكين، يعاني بعض التوتر، ولكن تناقضاته في الجملة لا تبلغ حد الانفجار، كونت فيه المشاريع لحكومية نواة من الأيدي العاملة... ما تقصه الرواية من وراء عرس الزين أو من خلاله إنما هو تطور القرية من ماض ما إلى مستقبل ما، وتلح الرواية خاصة على حاضر التغيرات، فهو الفترة الحاسمة في مصير القرية، وذلك يوافق طورا خاصاً من تاريخ السودان، وهو انتقال البلاد من عهد الاستعمار إلى عهد الاستقلال.[42]

6 ـ **المستوى المعجمي:** أو الكلمة في النص الأدبي، فالحديث عنها شيء ضروري، لأن المستوى المعجمي هو الأساس الذي يبنى عليه النص.[43]

يمكن تصنيف معجم الطيب صالح في «عرس الزين» حسب ثلاثة معايير: السجلات والمصطلحات والصفات، وقبل ذلك نشير إلى الموقف المبدئي للطيب صالح من أداة التعبير، فقد اختار ازدواج الكلام بين فصيح ودارج، فصيح يتبوأ مواقع السرد، ودارج يحتل مراكز الحوار «فبينما يخاطب الراوي قارئه قي واقع الحياة باللغة المأثورة في الكتابة الأدبية على نطاق العالم العربي، يتخاطب الأشخاص في واقع النص باللهجة المألوفة في المعاملات اليومية داخل قرى السودان. للدارجة في الرواية المرتبة الثانية لأنها ليست مستقلة بنفسها بل تابعة للفصحى قصصيا من حيث هي منطوقات عامية لكلمات معربة (قالت حليمة ... الزين مو داير يعرس).

وفيما بين ـ السرد = رواية = أسلوب غير مباشر (حكاية أحوال وأفعال).

– والحوار = تمثيل = أسلوب مباشر (حكاية أقوال) يجري الكلام على مستويين من التعبير: تعبير ثقافي متجذر في التراث العربي العام، وتعبير واقعي منغرس في بيئة السودان الخاصة... وبالتالي يجوز أن نستنتج عكسياً ـ أن أسلوب الطيب صالح متأثر بروح القومية السودانية، مشدود إلى لغة الشعب ... ونحن وإن أحسسنا

أحيانا ببلاغته تعبير الدارجة في «عرس الزين» لا نستطيع تقييم أسلوب الطيب صالح في هذه اللهجة السودانية لجهلنا بأصولها ... وعلى كلٍ ... فتحليلنا سيقتصر بالضرورة على البعد الفصيح من أسلوب الكاتب دون البعد العامي.(44)

أ ـ السجلات:

ونعني بالسجلات الألفاظ التي وظفها الكاتب في الرواية من حيث وضوحها أو غموضها، جدتها أو قدمها، فصاحتها أو عاميتها...

ـ أكثر الألفاظ من المتداول في عصر الأديب ... تداخلها في كثير من المواضيع بين الفصيح والدارج ... كلمات مأخوذة أحيانا من قاموس اللغة الكلاسيكية، مثل: بلقع ـ خال ـ بريء ـ براء ـ الغيظ ـ الطلح ـ أيوب ـ وهلم جرا.

ومفردات دارجة، مثل : باكر يجي ود حلال يعرسك وتنفك من حججك (ص: 37) ـ عوك يا أهل العرس، يا ناس القيص، الزين جاكم (ص: 42) ـ من الكلب المجرم الضرب ؟ (ص: 43) ـ البلاط يزلق الكراع... (ص: 44) ...إلخ.

ويؤثر الطيب صالح في معظم الأحيان اللغة العصرية، المأنوسة، المألوفة، مثل: مضى عام على سيف الدين وهو يجمع العلف للبقر (ص: 53) ـ يرعى الماشية ـ كما يقول أهل البلد (53) وكانت القهوة ما تزال ساخنة (ص:66) إلخ...

ب – **المصطلحات**: ونعني بها الحقول اللغوية في النص، بعد قراءتنا للرواية قراءة فاحصة، ومتأنية، وجدنا المفردات تنتمي إلى مصطلحات وأطر شتى، وتتوزع بينها حسب نسب متفاوتة، وقد أمكننا أن نفرز ونحدد الأطر والحقول اللغوية الآتية:

1 ـ **وصف الفضاء (الطبيعة)**: الشمس ـ السماء ـ الصحراء ـ النجوم ـ الصيف ـ الخريف ـ الرمال ـ الواحة ـ النهار ـ الحقل ـ السحاب ـ المدينة ـ (طبيعة من صنع الإنسان) ـ الواحة ـ النيل ـ الشجيرة ـ الريح ...إلخ.

2 ـ إطار الأخلاق: المصطلح الديني والأخلاقي متوفر إلى حد كبير: الله ـ النبي ـ القرآن ـ سورة الرحمن ـ سورة مريم ـ يقرأون من القرآن ـ سورة القصص ـ الآخرة ـ الآية ـ مسجد ـ سجادة ـ إبريق ـ أذان ـ صلاة ـ معجزة ـ التقوى ـ البر ـ محمد رسول الله ... كلمات ذات صلة دينية تنتسب كلها إلى معجم الأخلاق (الخير ـ الشر).

3 - المصطلح النفسي: يساهم بقسط في تكوين معجم الرواية: الدهشة ـ الغضب ـ الرحمة ـ الحنو ـ الضحك ـ الغناء ـ الرقص ـ الحنين ـ الخوف ـ طيب ـ الطيبين ـ رحمة ـ شفقة ـ طمأنينة ـ الحب ...إلخ.

4 ـ المصطلح الاجتماعي والاقتصادي:

من أكثر المصطلحات حضورا: كان دمث الأخلاق ـ أسرة ميسورة الحال ـ جوار ـ أعيان ـ عائلته لم تكن من العوائل ذوات الأصل ـ فقير ـ غني ـ منبوذون ـ رقيق ـ الزراعة ـ الحقول ـ التجارة ـ الدكان ـ الفرسان ـ السوق ـ العرس ... ولهم جرا.

جـ ـ الصفات: ونعني بالصفات لغة الرواية من حيث الحسي والمعنوي والواقع والرمز.

1 - الحسي والمعنوي:

ما يمكن ملاحظته هو: أن الكلمات ذات المدلول المادي في الرواية أوفر بكثير من الكلمات ذات المدلول المعنوي، وذلك لأن الكلمات المادية وثيقة الصلة بحياة شخصيات الرواية العملية (المعاملات بين الناس ـ عادات الأكل ـ تقاليد الزواج ـ وسواها)، ومع ذلك فلا تخلوا الرواية من بعض المعاني الحسية.

2 ـ يستعمل الطيب صالح ـ ككل أديب ـ كلمات المعجم تارة على وجه الحقيقة (أعلام)، وتارة على وجه المجاز (إبداع)، "ويحمل عبارته (أحيانا) دلالتين متراكبتين، إحداهما واقعية والأخرى رمزية، الأولى تشخص ظاهرا ملموسا، والثانية

توحي بمعان خفية، ويحدث هذا الازدواج في صلب العبارة كالتذبذب المعنوي يوسع أبعاد المفهوم: " ثم صرخ" (عند المرور على الخرابة المسكونة)، " وغابا في الظلام" (الحنين والزين):

ـ غياب حقيقي + أبعاد أسطورية سحرية ...

كل واحدة من هذه العبارات تدل على شيء واضح، وتوحي بمعنى غامض، مذهب خاص في الكتابة يتداخل فيه الواقع والرمز = الشيء شي وزيادة" .

7 ـ المستوى النحوي:

أ ـ **طبيعة الجمل:** تهيمن الجملة الفعلية على الجملة الاسمية، فقد بلغ عددها واحدا وعشرين جملة في الفصل الثالث مقابل جملتين اسميتين فقط ...

ب ـ **طبيعة الأفعال:** معظم الأفعال مضارعة، فقد استعمل الطيب صالح في الفصل الثالث اثني عشر فعلا مضارعا، وسبعة أفعال ماضية، واثنين للأمر ... وهذا العدد لا ينسحب على جميع الفصول.

ج ـ الجمل "في أغلب الأحيان قصيرة متعاطفة أو متلازمة، فإن طالت وتشعبت فبالتراكيب الاعتراضية أو إلحاق الأحوال" (46).

8 ـ المستوى البلاغي:

تشكل الصور البلاغية أبرز ظاهرة أسلوبية لدى الأدباء العرب في القديم والحديث، باعتبارها تجسيدا وتصويرا لرؤية رمزية للمعنى المتضمن في الألفاظ.

ولقد تبين من خلال الاستقراء الفاحص للرواية أن أبرز الصور البيانية وأكثرها انتشاراً في الرواية، هي تلك التي اعتمدت على الصيغ المتداولة منذ القديم: استعارات ـ تشبيهات ـ كنايات ـ.

ولعل أجمل ما وفق إليه الأديب هو تشخيص صورة الزين منذ الولادة (صورة بشعة كاريكاتورية) حتى دخوله المستشفى، ثم بعد خروجه من (صورة جميلة): يروى والعهدة على أمه، والنساء اللائي حضرن ولادتها، أول ما مس

الأرض، انفجر ضاحكا ـ وأمه تقول: إن فمه كان مليئا بأسنان بيضاء كاللؤلؤ ـ يرتجف كمن به حمى ـ عيناه صغيرتان ... محجراهما مثل كهفين في وجهه — الذراعان طويلتان كذراعي القرد ـ والساقان ... كساقي الكركي ـ ذلك الضحك الغريب الذي يشبه نهيق الحمار ـ قفز من مكانه كالضفدعة ـ فقد فطنت أمهات البنات إلى خطورته، كبوق يدعين به لبناتهن ـ ينظر الزين بعينيه الصغيرتين كعيني الفأر ـ لا يترك أكلا لآكل — فكأنه قدر يغلي ـ كأنه كلبة فقدت جراءها ـ قفز الزين واقفا كأن عقربا لدغته ـ كأنه (الزين) جلد معزة جاف، ولما عاد الزين من المستشفى .. حيث ظل أسبوعين، رأى (الناس) صفا من الأسنان اللامعة في فكه الأعلى، وصفا من أسنان كأنها من صدف البحر في فكه الأسفل ـ وكأنما الزين تحول إلى شخص آخر ـ والتفت الزين خلفه كأنه يخاف أن يسمعه أحد.

لقد هيمنت الصورة التشبيهية في رواية " عرس الزين" على أنماط الصور البيانية الأخرى، وهذا يعكس أهمية هذه الصورة عند الطيب صالح ...

وله أيضا "بعض الجمل المبتذلة من اصطلاح العصر وهي من وحي اللغات الأجنبية: نقطة تحول ـ اتخاذ الخطوة الحاسمة ـ لماذا طلب يدها ؟ (عوض خطبها) تمثل هذه "الكليشات" الدرجة الصفر في الإنشاء وانطلاقا منها تقاس فنية الأسلوب".[47]

خاتمـــــــة:

هذه إحدى محاولاتنا التي نسعى من خلالها إلى تجديد القراءة لنصوص من الأدب العربي القديم والحديث، وكان في منطلق هذه التجربة ثلاثة من الدارسين المغاربة (المغرب العربي) الذين حافظوا على المعايير القديمة، وأفادوا من المناهج الحديثة، وفي مقدمتهم محمد مفتاح بتحليله الشهير لنونية الرندي في كتابه الموسوم بـ«في سيمياء الشعر العربي القديم» وعبد الرحيم الرحموني، ومحمد بوحمدي «في تحليلهما اللغوي الأسلوبي لنصوص من الشعر العربي القديم» ، ومحمد الهادي الطرابلسي في كتابه :

«خصائص الأسلوب في الشوقيات» وتوفيق بكار في كتابه: «شعريات عربيات»، وفي محاضراته التي قدمها لطلبة الدراسات العليا بقسم اللغة العربية وآدابها في جامعة عنابة بالجزائر، وغيرهم.

فقد ألهمنا هؤلاء، ثم انقطعوا عنا، وبقيت رواية «عرس الزين» للطيب صالح عبقري الرواية العربية بنوعيتها الفريدة تتحدى، وبقينا في حوار معها هذه نتائجه.

الهوامش والمراجع:

1 ـ انظر: عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز (تصحيح حمد رشيد رضا)، مكتبة القاهرة، 1954 .

2ـ انظر: المصنف نفسه " أسرار البلاغة"، تحقيق: د.محمد عبد المنعم خفاجي، ود.عبد العزيز شرف، دار الجيل، بيروت، طبعة 01، سنة 1991.

3 ـ انظر: الزمخشري "الكشاف عن حقائق غوامض التتزيل"، دار الكتاب العربي، بيروت، طبعة 03، سنة 1981.

4 ـ انظر: ابن قيم الجوزية: بدائع الفوائد (1-2) دار الكتاب العربي، بيروت، لبنان.

5ـ انظر: د. عبد الرحيم الرحموني، ود. محمد بوحمدي: التحليل اللغوي الأسلوبي (سلسلة الأسلوبية في خدمة التراث)، ج 2، ص: 5، طبعة فاس، المغرب، سنة 1994.

6 ـ هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية "نحو نموذج سيميائي لتحليل النص" ترجمة وتقديم وتعليق: د. محمد العمري، منشورات دراسات (سال) ، طبعة1 ، البيضاء ـ المغرب ـ، سنة 1989.

7 ـ ميكائيل ريفاتير: معايير تحليل الأسلوب "ترجمة وتقديم وتعليقات: د.حميد لحمداني"، منشورات دراسات (سال)، دار النجاح الجديدة، البيضاء ـ المغرب ـ، سنة 1993.

8ـ عبد الرحيم الرحموني، ومحمد بوحمدي: المرجع السابق (1-2).

9ـ محمد مفتاح: في سيمياء الشعر العربي القديم (دراسة نظرية وتطبيقية)، دار الثقافة ،الدار البيضاء ـ المغرب ـ سنة 1989.

10 ـ توفيق بكار: شعريات عربية (الجزء الأول)، دار الجنوب، تونس، سنة 2000.

11ـ عبد الرحيم الرحموني، ومحمد بوحمدي: المرجع السابق ، ج 1، ص: 5.

12ـ المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

13ـ عبد القاهر الجرجاني: المصدر دلائل الإعجاز (تح: محمد عبده والشنقيط)، ص: 361.

14ـ أحمد الشايب: الأسلوب، ص: 44.

15ـ محمد مندور: في الأدب والنقد، ص: 6.

16 ـ توفيق بكار: محاضرات في الأدب الحديث قدمها لطلبة السنة الأولى ماجستير، بقسم اللغة العربية وآدابها، جامعة عنابة، الجزائر، في العام الجامعي: 1982/81.

ـ وانظر أيضا: عدنان بن دريد: اللغة والأسلوب، ص: 97.

17ـ انظر أيضا كتابنا: شعر النساء في صدر الإسلام والعصر الأموي، ص: 372 (هامش 2)، دار المناهل، بيروت، سنة 2007.

18 ـ يتحدث عن "الأسلوب" في الموضة، والفن والموسيقى، وتدبير الحياة، وفي المائدة، والسياسة ... إلخ (هنريش بليث: البلاغة والأسلوبية نحو نموذج سيميائي لتحليل النص (ترجمة وتقديم وتعليق: الدكتور محمد العمري)، ص: 33، منشورات دراسات سال، المغرب، الطبعة 1، سنة 1989.

19 ـ بيفون (BUFFON) : عالم في الطبيعيات وأديب في الوقت نفسه، عاش بين سنتي 1707-1788 م، من أبرز مؤلفاته: مقالات في الأسلوب.

20 ـ د. عبد السلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص: 67، الدار العربية للكتاب ـ تونس ـ، سنة 1982.

21ـ انظر ص: ومن كتاب: F.DELOFFRE: STYTIQUE et POETIQUE FRANCAISES

اقتبسه د.عبد السلام المسدي : المرجع السابق، ص: 67.

22 ـ الطيب صالح عبقري الرواية العربية، ص: 7-8 ، دار العودة، بيروت، 1976، والموسوعة الحرة (ويكيبيديا) ، ص: 1 وصحيفة الصحيفة ، النسخة

الإلكترونية ، ص: 4.

23- الطيب صالح عبقري الرواية العربية، ص: 9.

24- الطيب صالح عبقري الرواية العربية، ص: 11-12.

25- المرجع نفسه، ص: 16.

26- المرجع نفسه، ص: 16.

27- صحيفة الصحافة، ص: 6.

28- صحيفة الصحافة، ص: 2.

29- الطيب صالح عبقري الرواية العربية، ص: 220 .

30- صحيفة الصحافة ، ص: 1.

31- المرجع نفسه، ص: 7.

32- توفيق بكار: خصائص الشكل في رواية "عرس الزين" محاضرات ألقاها على طلبة السنة الأولى ماجستير، سنة 1981-1982 م.

33- عبد الله عزايزة: المدرسة العربية "موقع إلكتروني"، ص: 1.

34- الطيب صالح عبقري الرواية العربية، ص: 200-201.

35- صحيفة الصحافة، ص: 1.

36- توفيق بكار: الشخصيات في رواية "عرس الزين" ، محاضرات ألقاها على طلبة الدراسات العليا في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة عنابة، _ الجزائر _، ص 1، في العام الجامعي: 1981/1982.

37- الطيب صالح عبقري، الرواية العربية، ص: 23 وما بعدها.

38- المرجع نفسه، ص: 26 وما بعدها.

39- توفيق بكار: المرجع السابق، ص: 6، وانظر أيضا: الرواية، ص:35 وما بعدها، دار العودة، بيروت، 1983.

40- الطيب صالح عبقري الرواية العربية، ص: 33.

41ـ استعنا بمحاضرات توفيق بكار السالفة الذكر بتصرف، ص:1 وما بعدها.

42ـ توفيق بكار: المرجع السابق، ص: 8.

43 ـ انظر يوري لوتمان، ص: 243 ، اقتبسه محمد مفتاح في كتابه: في سيمياء الشعر القديم، ص: 42.

44ـ توفيق بكار: الأسلوب في عرس الزين "محاضرات ألقاها على طلبة الدراسات العليا في قسم اللغة العربية وآدابها بجامعة عنابة، الجزائر، في العام الجامعي: 1982/1981"، ص: 2-3، وقد استعنا بهذه المحاضرات في كثير من المواضيع.

45ـ توفيق بكار: المرجع السابق، ص 8.

46ـ المرجع نفسه، والصفحة نفسها.

47ـ المرجع نفسه، ص 9 .

التناص (*Intertexte*)

والتناصية (*Intertextualité*)

في الخطاب النقدي

العربي المعاصر

د. يوسف وغليسي

قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة قسنطينة

يجدر التنويه، في مستهل الحديث عن هذه الفرعية النقدية، بأن إدراج التناص ـ لدى بعض الدارسين ـ ضمن الحقل التفكيكي ما ينبغي أن يعني أنه آلية "تفكيكية" بحتة، وما ينبغي وصف دراسة ما بأنها تفكيكية لمجرد أن التناص كان أحد مباحثها؛ فليست هذه الآلية حكرا على هذا المنهج، بل إنها كانت من المرونة والميوعة بما جعلها قابلة للانتماء إلى أي حقل منهجي جديد. لكن تزامن الاشتغال المعمق على هذا المفهوم مع ظهور ما بعد البنيوية، وتطوره في كنف التصور التفكيكي الذي يقوم، في أحد مبادئه، على ما يجعل "التفكيكية تؤكد أن النصوص الأدبية ليس لها علاقة بأي شيء آخر عدا نفسها"[1]، كل ذلك جعل من التناص "نقطة تحول من البنيوية إلى ما بعد البنيوية"[2]؛ وعلى ذمة هذا القول جعلوا من الحقل التفكيكي فضاءً منهجيا حيويا لتوالد النصوص وتكاثرها وتوارثها...

لقد آمن ميشال فوكو (ومعه الفكر ما بعد البنيوي) بأن أي كتاب هو "مجرد عقدة داخل شبكة، أو مجرد جزء من كل"[3]، وأن وحدة الكتاب "لا تنشأ إلا داخل حقل خطابات متشابك"[4]، وأن "كل خطاب ظاهر ينطلق سرا وخفية من شيء ما تم قوله. وهذا المَاسَبَق قوله ليس مجرد جملة تم التلفظ بها، أو مجرد نص سبقت كتابته، بل هو شيء (لم يقل أبدا)، إنه خطاب بلا نص، وصوت هامس همس النسمة، وكتابة ليست سوى باطن نفسها (...)، فالخطب الظاهر ليس في نهاية المطاف سوى الحضور المانع لما لا يقوله؟ وهذا المَالاَيُقَال هو باطن يلغم، ومن الداخل، كل ما يقال"[5].

وقد تعزز هذا التصور مع اعتراف (تاريخي) للكاتب والسياسي الفرنسي الشهير أندري مالرو/ *André Malraux* (1976 ـ 1901)، بخصوص عملية الخلق الفني؛ وبحسب ما ورد في قاموس غريماس وكورتاس، فإن شهادته بأن "العمل الفني لا يُخلق انطلاقا من رؤية الفنان، بل يخلق انطلاقا من أعمال أخرى، قد سمحت بالإدراك الأفضل للظاهرة التناصية"[6].

من هذا المنطلق، أجمعت الرؤى النقدية الجديدة على نفي وجود نص بكر، صاف، خال من آثار الملامسات النصية، فكأن النص اجتماعي بطبعه، أو هو جمع بصيغة المفرد؛ هو فرد كلامي في قبيلة لغوية وثقافية، تتوقف حياته فيها على التواصل مع سائر أفرادها.

لقد صار التناص قضاء مقدرا على كل نص، لامناص له منه، ولا ملاذ إلا به، في تقدير النقاد الجدد، ومنهم رولان بارت الذي أعلن صراحة أن "التناصية، قدر كل نص مهما كان جنسه، لا تقتصر حتما على قضية المنبع أو التأثير، والتناص مجال عام للصيغ المجهولة التي نادرا ما يكون أصلها معلوما، استجلابات لاشعورية عفوية مقدمة بلا مزدوجين. ومتصور التناص هو الذي يعطي، أصوليا، نظرية التناص جانبها الاجتماعي: فالكلام كله ـ سالفه وحاضره ـ يصب في النص، ولكن ليس وفق تدرجة معلومة، ولا بمحاكاة إرادية، وإنما وفق طريق متشعبة ـ صورة تمنح النص وضع الإنتاجية وليس إعادة الإنتاج"[7].

وقد ألفينا ظِلاً لهذه الفكرة لدى النقاد العرب الجدد الذين آمنوا بهذا القضاء المقدر المحتوم!، ومنهم محمد مفتاح الذي عدَّ التناص للكاتب "بمثابة الهواء والماء والزمان والمكان للإنسان، فلا حياة له بدونهما ولا عيشة له خارجهما"[8]، وعبد الملك مرتاض الذي رأى أن "التناص للنص الإبداعي كالأوكسجين الذي لا يشم ولا يرى، ومع ذلك لا أحد من العقلاء ينكر بأن كل الأمكنة تحتويه، وأن انعدامه في أيها يعني الاختناق المحتوم. فمَن مِن الكتاب يزعم أن ما يكتبه لم يخطر بخَلَد أحد من قبله، ولا فكر فيه، ولا التفت إليه؟ ومن ذا الذي يجرؤ على أن يزعم للناس أن كتابته ابتكار محض: ألفاظا وأفكارا؟ إن كل كاتب ناهب؛ من حيث لا يشعر ولا يريد..."[9].

وعموما فإن "التناصية تحيل، تارة، على خاصية تكوينية (*Propriété Constitutive*) لأي نص، وتارة أخرى على مجموع العلاقات الصريحة (*Explicites*) أو الضمنية (*Implicites*) التي يقيمها نص مع نصوص أخرى"[10].

وغني عن الذكر أن هذا المفهوم قد "أنتجه السيميائي الروسي باختين"[11]؛ الذي استخدمه في نهاية العشرينيات من القرن العشرين (1928 ـ 1929)، بمصطلحات أخرى كالحوارية (*Dialogisme*) والتعدد الصوتي أو البوليفونية (*Polyphonique*)، يمكن القول إنها "أرجعت النص الأدبي إلى النص العام للثقافة"[12].

ذلك أن مصطلح (الحوارية) يدل – بلاغيا – على "الإجراء القائم على إدخال حوار متخيل في ملفوظ ما، وقد استعمل في تحليل الخطاب، تبعا لباختين، للإحالة على عمق البعد التفاعلي (*Interactive*) للاستعمال اللغوي: الشفوي أو المكتوب"[13]، انطلاقا من أن مستعمل اللغة لا يستعملها لذاته في مناجاة ذاتية دائمة، كما أنه ليس أول من استعملها ؛ إن المتكلم ليس آدم " *Le locuteur n'est pas Adam*"[14] على حد تعبير باختين.

ولأن باختين قد وظف (الحوارية)، في وقت متقدم، للدلالة أيضا على ما سماه المتأخرون (تناصا)، فقد كان ذلك داعيا كي يميز س. موران (*S. Moirand*) – عام 1990 ـ ضمن المنظور الباختيني بين حواريتين[15]:

1. الحوارية التناصية (*Dialogisme Intertextuel*)؛ الدالة على الاستشهاد (*Citation*) في أوسع معانيه.
2. الحوارية التفاعلية (*Dialogisme Interactionnel*)؛ التي تحيل على التجليات المتعددة للغة المتبادلة.

لكنه، وفي مستوى عميق، لا يمكن الفصل بين وجهي الحوارية هذين، لأن كل تلفظ بالنسبة إلى باختين، حتى في شكله المكتوب الجامد، هو جواب على

شيء ما، وحلقة في سلسلة أفعال الكلام، وأن كل فعل تسجيلي هو امتداد لأفعال سابقة له[16]. . . .

ثم تأتي جهود جوليا كريستيفا، في منتصف الستينيات، لتمثل خطوة عملاقة على مسار الدراسة التناصية التي عبرت عن مفهومها بحدين اصطلاحيين أقل شهرة من مصطلح (التناص)؛ هما (التصحيفية) و(الإيديولوجيم).

أما التصحيفية (*Paragrammatisme*)، فقد أخذها عن دوسوسير في استعماله لمصطلحي (*Paragramme*)* و(*Anagramme*)**، لكنها لم تلتزم بمرجعية المفهوم، بل راحت تقدم التصحيفية على أنها "امتصاص نصوص (معاني) متعددة داخل الرسالة الشعرية التي تقدم نفسها من جهة أخرى باعتبارها موجهة من طرف معنى معين"[17].

وأما الأيديولوجيم (*Idéologème*)، أو الوحدة الأيدلوجية بتعبير صلاح فضل[18]، فقد اقتبسته من كتابات متقدمة لباختين (يوم كان يسمي نفسه ب. ن. مدفيدوف *P. N. Medvedov*[19]، للدلالة على عينة تركيبية و"تجمع لتنظيم نصي معطى بالتعبير المتضمن فيه أو الذي يحيل إليه"[20]، بما يجعل النص نقطة تقاطع جملة من السياقات التاريخية والاجتماعية والثقافية التي يبلورها نسق إيديولوجي معين، وهي نقطة تنمذج تلك النصوص المتقاطعة وتسهم في "تحديد خصوصية التنظيمات النصية المختلفة، عبر موقعتها في النص العام (الثقافة) الذي تنتمي ليه، وينتمي بدوره إليها"[21].

وهكذا فإن كريستيفا تطلق على "تقاطع نظام نصي معين (ممارسة سيميائية معينة) مع الملفوظات (المقاطع) التي سيق عبرها في فضائه أو التي يحيل إليها في فضاء النصوص (الممارسات السيميائية) الخارجية اسم الإيديولوجيم الذي يعني تلك الوظيفة للتداخل النصي التي يمكننا قراءتها ماديا على مختلف مستويات بناء كل نص، تمتد على طول مساره مانحة إياه معطياته التاريخية والاجتماعية"[22].

وبعد نحو عشر سنوات من استخدام كريستيفا لهذا المفهوم، نشرت مجلة (*Poétique*) الفرنسية عددا خاصا حول (التناصيات)؛ أشرف عليه لوران جيني *L. Jenny* الذي اقترح إعادة تعريف التناص (عام 1976) على أنه "عمل تحويل وتمثيل عدة نصوص يقوم بها نص مركزي يحتفظ بزيادة المعنى"[23]، وهكذا تكمن ماهية التناصية في "شرح السياق الذي يجعل من الممكن قراءة كل نص كإدماج وتحويل لنص آخر أو مجموعة أخرى من النصوص"[24] على حد رأي بيار مارك دوبيازي..

ميز ت. تودوروف، في (أنواع الخطاب) عام 1978، بين ثلاثة مفاهيم تناصية[25]:

1. التناصية "*Intertextualité*" (علاقات التقليد أو المحاكاة بين أثر وآخر).
2. التناصية الخارجية "*Extratextualité*" (الأثر الأدبي يفيد من التشكيلات الرمزية المؤسَّسة من قبلُ؛ دون جوان والمشاعر الغرامية مثلا).
3. التناصية الداخلية "*Intratextualité*" (دوران الأثر الأدبي حول ذاته، واستعماله لآثار مستعملة من قبل).

أما جيرار جينات الذي سبق له، في كتابه (*Introduction à L'architexte*) 1979، أن أدرج التناص ضمن "التعالي النصي"، معرفا إياه بأنه "التواجد اللغوي (سواء أكان نسبيا أم كاملا أم ناقصا) لنص في نص آخر، ويعتبر الاستشهاد، أي الإيراد الواضح لنص مقدم ومحدد في آن واحد بين هلالين مزدوجين أوضح مثال على هذا النوع من الوظائف"[26]، فقد عاد في كتابه (*Palimpsestes*) 1982، ليوسع هذا المفهوم الضيق نسبيا، إذ قدم تصنيفه الخماسي الشهير لعلاقات العبور النصي، ضمن ذلك التعالي النصي الذي سماه (*Transtextualité*) بكل ما توحي ترجماته العربية[27] المختلفة من دلالات؛ حيث تتعالق النصوص بعضها ببعض، وتتقاطع، وتتعابر (يعبر بعضها بعضا)، عبر خمسة أشكال نصية[28]:

1. التناصية (*Intertextualité*)، تستلزم حضور نص ضمن آخر (باستشهاد/ *Citation*، أو إشارة تلميحية/ *Allusion*،...).

2. النصية الموازية (*La paratextualité*)[29]، وتعني ضواحي أو جوار (*L'entour*) النص (بحصر معناه)؛ أي محيط الدائرة النصية (*Périphérie*)، من عناوين وإهداء وزخارف... .

3. النصية الواصفة (*La métatextualité*)[30]، وترجع إلى علاقة التعليق (*Commentaire*) التي تربط نصا بآخر.

4. النصية الجامعة (*L'architextualité*)[31]، هي أكثر تجريدا، وتضع نصا ما في مفترق الطبقات المختلفة التي ينتمي إليها.

5. النصية المتفرعة (*L'hypertextualité*)[32]، هي العملية التي بوساطتها ينبني نص فوقي لاحق (*Hypertexte*)[33] على نص تحتي سابق (*Hypotexte*)[34]، عن طريق التحويل أو التقليد...

وإلى جانب جينات، لفَتَ انتباهنا ـ في غمرة الجهود النقدية الغربية ـ ما قام به دومينيك مينغينو (*D. Maingueneau*) وهو يقدم جهازا معرفيا نقديا بالغ الدقة الاصطلاحية؛ حيث يحرص منذ البدء (عام 1984) على التمييز بين : التناص (*Intertexte*) والتناصية (*Intertextualité*)؛ إذْ يدل المفهوم الأولى على مجرد "مجموع المقاطع المذكورة ضمن متن معطى"[35]، بينما يدل الثاني على "نظام القواعد الضمنية التي تضم ذلك التناص؛ نظام الاستشهاد الذي يحكم مشروعية التشكيل الخطابي الذي يقوم عليه هذا المتن"[36]. ثم يميز بين شكلين من التناص[37]:

1. تناصية داخلية (*Intertextualité interne*) تقوم "بين الخطاب وخطابات أخرى من نفس الحقل الخطابي".

2. تناصية خارجية (*Intertextualité externe*)، تقوم "بين خطابات من حقول خطابية متمايزة (*Distincts*)، مثلا بين خطاب لاهوتي وخطاب علمي".

ويبدو أن هذا التمايز مرتبط باستعماله (رفقة ج. كورتين/ *J. Courtine*) لمصطلح جديد آخر أقل تداولا في هذا السياق النقدي، هو مصطلح (التخاطب: *Interdiscours*) الذي "يقوم من الخطاب (*Discours*) مقام التناص (*Intertexte*) من النص (*Texte*)..."[38]، مثلما تتترل التخاطبية (*Interdiscursive*) من التخاطب مترلة التناصية من التناص.

مع إشارته التمييزية الدقيقة[39] إلى أن (التناص) يستخدم في الحقل الأدبي، بينما يستخدم (التخاطب) في حقول أعم للدلالة على مجموع الخطابات المتداخلة من نفس الحقل الخطابي أو من حقول متمايزة وعهود متباعدة.

ثمة إضافات نقدية أخرى، أضفاها على نظرية التناص الناقد الأمريكي هارولد بلوم: *H. Bloom* (1930 –) في نظريته الشهيرة (قلق التأثر) التي جعل منها عنوانا لكتابه (*The anxiety of influence*)* 1973؛ حيث كانت نظرته إلى الشعر نظرة تناصية "*Fully intertextual*"[40]، على حد تعبير كريس بولديك الذي رأى أن معنى القصيدة، من هذا المنطلق المنهجي "يخلصنا من بديهيات الشكلانية (الداخلية:*Intrinsic*) النقدية الجديدة حيث القصيدة تعني نفسها (*Means itself*)، وكذا الاتجاهات الاختزالية للتفسيرات الخارجية (*Extrinsic*)، حيث القصيدة تعني شيئا ما خارج الشعر، أما الحل الأمثل في نظر بلوم فهو أن معنى القصيدة لا يمكن أن يكون إلا قصيدة أخرى، ربما لم يقرأها الشاعر"[41].

وخلاصة هذه النظرية أن "الشعراء يتصارعون لتحديد ذواتهم إزاء العبء الثقيل الذي يشكله أسلافهم الفحول مثلما يتصارع الأطفال مع سلطة وأسبقية آبائهم. وهكذا يعاني الشاعر من آلام وصوله متأخرا *Belatedness* خوفا من أن الشعراء السابقين يكونون قد قالوا كل ما يمكن أن يقال ولم يتركوا متسعا

للاحقين"[42]، ومن الطريف أن يكون الفكر العربي القديم قد تحسس قلق الشاعر المتأخر زمنيا، قبل بلوم بأكثر من عشرة قرون؛ حيث عاج عنترة بن شداد على فكرة الشعراء الذين لم يغادروا من متردم، ثم جاء ابن طباطبا العلوي (ت 322 هـ) ليتحدث بهذه النبرة الحزينة، واضعا يده على محنة شعراء زمانه، في سياق حديثه عن (أشعار المولدين):

"والمحنة على شعراء زماننا في أشعارهم أشد منها على من كان قبلهم، لأنهم قد سُبقوا إلى كل معنى بديع، ولفظ فصيح، وحيلة لطيفة، وخلابة ساحرة، فإن أتوا بما يقصر عن معاني أولئك ولا يربي عليها، لم يُتلقَّ بالقَبول، وكان كالمطّرح المملول"[43]، فما أشبه اليوم بالبارحة إذن!.

إن نظرية (قلق التأثر) تكريس، من موقع منهجي نفساني تفكيكي، للعلاقة الأوديبية في تمظهر جديد؛ حيث تختلج في أعماق الشاعر مشاعر القلق النابع من وجوده الزمني المتأخر، هذا القلق تترجمه مشاعر الحب والكره المتناقضة إزاء والديه، إن الشاعر اللاحق (الإبن) يحسد الشاعر السابق (الأب)، لكنه يعجب بقصيدته (الأم) التي يسعى إلى تملكها وتجاوزها، عن طريق كتابة قصيدة أخرى على أنقاضها تستوعبها وتراجعها وتسيء قراءتها، وفقا لطريقة معينة يرسمها بلوم في مسار منهجي تحدده ست خطوات أو مراحل أساسية[44]، كرّس لها كتابه اللاحق "خارطة القراءة الخاطئة" (*A map of Misreading*) 1975.

وهكذا "يصبح الشعر عملية قراءة خاطئة، أو مراجعة عدوانية (*Aggressively revising*) لقصائد السابقين"[45].

وتغدو القراءة الخاطئة (*Misreading*)* جزء لا يتجزأ من هذه النظرية، ومرتكزا أساسيا لها.

إن كل قصيدة، من وجهة نظر بلوم إذن، هي إساءة قراءة لقصيدة سابقة، وخيانة لها خيانة خلاقة، وإن "كل شاعر قوي يخطئ بالضرورة قراءة رائده العظيم"[46] على حدّ تلخيص روبرت هولب (*R. Holub*) لأطروحة بلوم.

كل قراءة، إذن، "بوصفها تفسيرا للعمل تعتبر قراءة خاطئة إلى حد معين، لأنها تتضمن إسقاطا من القارئ لجزء من ذاته على النص المقروء وفهما مغايرا لما قصده كاتبه، ومن وجهة نظر بلوم يزداد خطأ القراءة كلما ازدادت قوة القارئ"[47]؛ هناك تناسب طردي ـ إذن ـ بين قوة القارئ وخطأ القراءة؛ أي أنه كلما كان القارئ أكثر قوة، كلما كانت قراءته أكثر خطأ، بمعنى أن خطأ القراءة يزداد بازدياد قوة القارئ.

وهكذا يتطور هذا المفهوم النقدي الأمريكي (ذو الأصول الثقافية اليهودية!)، ويصبح قول أبرامز *M. H. Abrams* الشهير:

(كل القراءات هي إساءات قراءة: *All readings are misreadings*) شعارا نقديا تفكيكيا طالما ردده نقاد جماعة يال.

ولا فرق أخيرا بين القراءة الخاطئة (*Misreading*) لدى بلوم، والقراءة الجيدة (*Goodreading*) لدى ج. هـ. ميلر... .

هذه بعض المفاصل الأساسية في هيكل المفهوم الغربي لنظرية التناص التي وجد في التراث العربي ما يشبهها ويغري بالمقاربة والمقارنة بينهما، على نحو ما فعل عبد الملك مرتاض في دراسته الرزينة (فكرة السرقات الأدبية ونظرية التناص)[48].

فقد ترددت، في تراثنا القديم، أقوال وأشعار تنفي عذرية النص، وتقرّ وجودا حتميا لآثار السابقين في اللاحقين؛ كقول الإمام علي: (لولا أن الكلام يعاد لنفد)، وقول أمرئ القيس:

(عوجا على الطلل المحيل لأننا   نبكي الديار كما بكى ابن حَذام).

وقول عنترة:

(هل غادر الشعراء من متردم   أم هل عرفت الدار بعد توهّم).

وقول لبيد بن ربيعة:

(نحلّ بلادا كلها حُلّ قبلنا   ونرجو الفلاح بعد عاد وحِمير).

وقول كعب بن زهير:

(ما أرانا نقول إلا رجيعا   ومُعادا من قولنا مكرورا).

وقول أبي تمام:

(يقول من تقرع أسماعه   كم ترك الأول للآخر).

كما حفل الفكر النقدي العربي القديم بمقولات كثيرة تترجم تفاعل النصوص وتناسخها، كمقولة ابن عبد ربه التي أوردها في سياق حديثه عن الاستعارة، بغير معناها البياني:

" لم تزل الاستعارة قديمة تستعمل في المنظوم والمنثور. وأحسن ما تكون أن يُستعار المنثور من المنظوم، والمنظوم من المنثور. وهذه الاستعارة خفية لا يؤبه بها؛ لأنك قد نقلت الكلام من حال إلى حال. وأكثر ما يجتلبه الشعراء ويتصرف فيه البلغاء فإنما يجري فيه الآخر على سنن الأول. وقل ما يأتي لهم معنى لم يسبق إليه أحد، إما في منظوم وإما في منثور؛ لأن الكلام بعضه من بعض، ولذلك قالوا في الأمثال: ما ترك الأول للآخر شيئا..."[49].

ومقولة ابن خلدون التي تشترط لعمل الشعر وإحكام صنعته شروطا أولها "الحفظ من جنسه"، ثم "نسيان ذلك المحفوظ"[50]، وهي المقولة التي تنم عن "وعي عجيب" بما يسميه رولان بارت ـ لاحقا ـ "تضمينات من غير تنصيص"، على حد رأي عبد الملك مرتاض[51]، والتي يمكن إدراجها ضمن ما يسميه محمد بنيس "شعرية النسيان"[52].

أما القاموس البلاغي العربي القديم فيعج بعشرات المصطلحات التي تؤدي هذا المفهوم، مثل: السرقات الأدبية، الاقتباس، التضمين، التلميح، التمليح، العقد، الحلّ،

المعارضة، المناقضة، الاستشهاد، الإغارة، الاستعانة، المواردة، المسخ، السلخ، النسخ، العنوان (أي إكمال القصد بكلمات تكون عنوانا لأخبار متقدمة وقصص سالفة)،... .

مع فارق أساسي يكمن في أن المفاهيم البلاغية القديمة قد تنحو نحوا معياريا يقلب تفاعل النصوص إلى فعل سلبي مُشين أدبيا وأخلاقيا، لا أدلّ عليه من عبارة (السرقات الأدبية) التي جُعلت له عنوانا، على عكس المفهم التناصي المعاصر الذي صار سمة جمالية للنصوص الخصبة المنتجة.

تُرى كيف تعاطى الخطاب النقدي العربي الجديد هذه المفاهيم؟!

نستهل الإجابة من الكيفيات المختلفة التي ترجم بها المصطلح الأجنبي، على نحو ما يبرزه هذا الجدول:

Intertexte (Intertext)	Intertextualité (Intertextuality)	مرجع الترجمة العربية
التناص	التناصية	- وائل بركات، علامات، ج 21، م 06، سبتمبر 96، ص 235، 141. - الرحوتي عبد الرحيم، علامات، نفسه، ص 308. - محمد خير البقاعي، مجلة الدراسات اللغوية، م 01، ع 01، أبريل — يونيو 99، ص 232.
المتناص	التناص	- المختار حسني، علامات، ج 34، م 10، ديسمبر 99، ص 248. - سعيد يقطين: انفتاح النص الروائي، ص ص 92 — 95. - محمد عناني: المصطلحات الأدبية الحديثة، معجم، ص46.
	بينصوصية	بسام بركة : معجم اللسانية، ص 114.
المُناص	التناص	- حسين خمري: نظرية النص في النقد المعاصر ص41.
تناص	التناص	- أحمد المديني: في أصول الخطاب النقدي الجديد (ترجمة)، ص 100.

	التناص	-محمد مفتاح:تحليل الخطاب الشعري، ص 119 -شكري عزيز الماضي: من إشكاليات النقد العربي الجديد، ص 153. -محمد عبد المطلب:قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، ص 136 -سعيد علوش: معجم المصطلحات...، 123. -لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، ص 63.
تناص	تناص	-عبد السلام المسدي: قاموس اللسانيات، ص 212، المصطلح النقدي، ص 119.
	التناص، تداخل النصوص	-ميجان الرويلي: قضايا نقدية، ص 119.
	التناص (التضمين)	-جابر عصفور:عصر البنيوية،(ترجمة)، ص 277.
	التضمين النصي	-اعتدال عثمان: إضاءة النص، ص 183.
	التداخل النصي	-محمد بنيس: الشعر العربي الحديث (3)، ص 181، ظاهرة الشعر المعاصر: 517. -عبد الرحمان أيوب : مدخل لجامع النص (ترجمة)، ص 97. -عبد الوهاب علوب: الحداثة وما بعد الحداثة (ترجمة)، ص 390. -سامي سويدان: نقد النقد (ترجمة)،ص 162 + جدلية الحوار : 41. -شكري المبخوت:رجاء بن سلامة:الشعرية(ترجمة)، ص90
نص متداخل	تداخل النصوص، مداخلة نصوصية، النصوص المتداخلة.	-عبد الله الغذامي، الخطيئة والتكفير: 13، ثقافة الأسئلة: 113. -الكتابة ضد الكتابة: 54. -الخطيئة والتكفير: 320.
	البينصية	-عبد العزيز حمودة، المرايا المحدبة: 88، 139، 361،...

	بين نصّ	- التهامي الراجي الهاشمي، معجم الدلائلية: 02/ 230.
	التناصصية	- سليمان عشراتي، تجليات الحداثة، عدد 03، يونيو 94، ص 66.
	التناص، تفاعل النصوص	- مجدي أحمد توفيق، مدخل إلى علم القراءة الأدبية: 73.
	التناصية	- عبد الملك مرتاض، الكتابة من موقع العدم: 399، السبع معلقات: 185. - فاضل ثامر، اللغة الثانية: 48. - عزت محمد جاد،نظرية المصطلح النقدي:298
	تناسخ النصوص، التناسخ النصي	- يوسف وغليسي، قوافل، س 05، م 05، العدد 09، 1997، ص 58.
تقاطعات النص		- عز الدين المناصرة، جمرة النص: 224.

لقد تعددت ترجمات هذا الحد الاصطلاحي الأجنبي (المصدّر بالسابقة اللاتينية "*Inter*" الدالة على البينية "*Entre*"[53] بكل ما تتضمنه من أشكال التفاعل والتداخل والاشتراك) حتى تجاوز عددها عشرة مصطلحات: (التناص، التناصية، التناصصية، التضمين النصي، التداخل النصي، المداخلة النصوصية، تداخل النصوص، النصوص المتداخلة، البينصية، بين نص، تفاعل النصوص،...)، ويزداد هذا الكمّ ثقلاً إذا أضفنا إليه تنويعات اصطلاحية أخرى؛ كـ (هجرة النص) التي يقترحها محمد بنيس في سياق تناصي خاص، و(النصوص المتقاطعة) التي اشتققناها من (تقاطعات النص) الواردة أعلاه لدى عز الدين المناصرة، و(تناسخ النصوص) أو (التناسخ النصي) الذي اقترحناه في وقت مضى، وقد بدت لنا فيه ذاكرة معرفية وطاقة دلالية قويتان؛ بحكم الدلالة اللغوية للنسخ (الكتابة، النقل، الإزالة، الإبطال، ...)، والمرجعية الدينية؛ حيث يحيل التناسخ على مفهوم التقمص أو تناسخ الأرواح في الثقافة المسيحية، كما يُحيل على فكرة الناسخ والمنسوخ في الثقافة

الإسلامية* ﴿مَا نَنْسَخْ مِن آيةٍ أو نُنْسِها نَأْتِ بِخَيْرٍ مِنْهَا أَوْ مِثْلِهَا﴾ (البقرة/106)، والمرجعية اللغوية للنواسخ في النحو العربي مثلما ـ وهذا هو الأهم ـ تحيل على المفهوم النقدي التناصي "البارتي" الذي يجعل من النّاصّ (المؤلّف) مجرّد ناسخ "*Scripteur*" (*Scribe* بالإنجليزية).

لكن افتقار (التناسخ النصي) إلى قوة التداول والاستعمال*، جعلنا نتغاضى عنه لاحقا.

ويمكن أن نتغاضى كذلك عن بدائل اصطلاحية أخرى، لأسباب متنوعة؛ كمصطلح (بين نص) الذي نرفضه لاعتبارات مرفولوجية تجعل التعامل الاشتقاقي مع هذا المركب الإضافي أمرا في غاية الصعوبة، ومصطلح (التضمين) لدى جابر عصفور، أو حتى (التضمين النصي) لدى اعتدال عثمان، الذي نستبعده لاعتبارات دلالية تخص جزئية المفهوم المحال عليه الذي لا يستجيب لعمومية الظاهرة التناصية التي هي أوسع من أن تحصر في دائرة "التضمين" البلاغية الضيقة، ومصطلح (التناصصية) ـ لدى سليمان عشراتي ـ المرفوض بدوره لأسباب مرفولوجية تخص الخطأ اللغوي الذي يحمله؛ قياسا على ما فعل محمد العدناني، حين صوب صيغة (التوادد) إلى (التواد)[54]، ثم خطّأ استعمال (التحابب)، داعيا إلى (التحابّ) بدلا منه، من باب أن "الفعل الثلاثي المضاعف إذا جيء به من باب التفاعل، وجب في مصدره إدغام أحد الحرفين المتجانسين في الآخر"[55]، فالصواب إذن أن نقول (التناصية) لا (التناصصية).

أما سائر المصطلحات (تفاعل النصوص/التفاعل النصي، تداخل النصوص/التداخل النصي، ...) فيمكن تصنيفها في خانة المصطلحات المقبولة، بينما نصطفي (التناص) ومشتقاته مصطلحا مفضّلاً؛ اعتبارا بمجمل معايير الحد الاصطلاحي، ولا سيما المعيار التداولي الذي كرس هذا التوليد الاصطلاحي المنبني على القالب الصرفي (تفاعل) الدال على المشاركة؛ حيث اهتدى "النقاد بدون عناء

إلى إحدى صيغ الفعل المزيد مما يدل دلالة قاطعة على معنى التداخل والاشتراك، وهي صيغة تفاعل، وإذا بمصطلح التناص يقوم بديلا حاسما، فيه من الاكتناز الدلالي وله من التواؤم المقطعي ما يجعل الناظر يخال أنه الأصل وأن اللفظ الأجنبي المركب تركيبا ثنائيا فرع عليه"[56].

لكن من خطل الاشتراك اللفظي والالتباس المعرفي أن نسوي بين المصطلحين الأجنبيين (*Intertexte*) و(*Intertextualité*)، حين نقابلهما معا بترجمة موحدة (تناص)!، أما ما فعله أحمد المديني (وتأثره فيه محمد عبد المطلب[57]) حين ترجم المصطلحين بالثنائية (تناص، التناص) فلا معنى له على الإطلاق؛ لأن (أل) التعريف لا دخل لها في تحديد الفارق هنا!... .

ويبقى الأمثل والأقرب إلى منطق المفهوم، نترجم المصطلحين بإحدى الطريقتين: إما التناص (*intertexte*) والتناصية (*Intertextualité*)، وإما المتناص (*Intertexte*) والتناص (*Intertextualité*)، للحفاظ على الفوارق الرفيعة بين المفهومين؛ ما دام الأول ينصرف إلى مجرد استحضار النصوص الغائبة التي ترتسم في أذهاننا حين قراءة نص حاضر ماثل أمامنا (و منه يمكننا اقتراح تسمية تلك النصوص الغائبة المضمنة في النص الحاضر "ذاكرة النص")، أما الثاني فيتجاوز فعل الاستحضار والتذكر إلى تتبع تحولات الغائب في الحاضر، وقراءة الحاضر على ضوء الماضي الذي يستذكره ويحيل عليه، وتحديد أنماط التفاعل النصي ومستوياته، والوقوف على إيديولوجية النص من خلال المرجعية النصانية التي ينبني عليها .

هذا، ولا يفوتنا أن نشير إلى أن مصطلح (*cours _ Interdis*) قد ظل غائبا عن المدونة النقدية العربية التي أُتيحت لنا، اللهم إلا إشارة خفيفة أوردها محمد مفتاح، على عجل، وهو يرصد (بعض عناصر الخطاب)، فذكر:

_ التناص (التخاطب)[58] _ دون أن يومئ إلى المقابل الأجنبي، وهو يستوي في ذلك مع عبد الملك مرتاض الذي رأيناه في بعض تأملاته حول الكتابة يشتق

منها صيغة تفاعلية، فيصطنع هذا المصطلح اللطيف (التكاتب)* بما هو استحضار لكتابات أخرى غائبة، وكان يمكن لهذا (التكاتب) أن يكون مقابلا جيدا لمصطلح فرنسي ـ لا وجود له أصلا! ـ هو (*Interécriture*)!!!.

أما غياب (التخاطب) عن هذا السياق النقدي، فيمكن أن يعزى إلى وجوده في سياق تواصلي آخر مشغولا بمفهوم أجنبي مغاير هو (*Communication*).

وما دمنا بصدد توليد المصطلحات، فمن الجدير بالذكر أن نشير إلى أن عز الدين المناصرة قد صاغ على قالب التناص مصطلحا في غاية الطرافة، يستوحي تداخل النصوص في تمظهر سلبي كلفت به البلاغة القديمة في مبحث السرقات الأدبية، هو مصطلح (التلاص) المنحدر من اللصوصية؛ وهو "اشتقاق لمفهوم السرقات الأدبية العربية، كمفهوم بدائي للتناص"[59]، وقد أرّخ لاستعماله بقوله:

".. أما التلاص الذي قمت بنحته عام 1990 فهو المعادل لمفهوم السرقات الأدبية أو الانتحال في التراث العربي"[60]، وربما يكون عبد الملك مرتاض قد سبقه إلى ما يشبه ذلك[61]!

لا يستوي المفهوم العربي المعاصر للتناص، دون أن يقرن بالجهود النقدية المضيئة التي رسمها محمد بنيس على خارطة الشعر المغربي والعربي المعاصر، واللافت للنظر في جهازه الاصطلاحي أن شيوع مصطلح (التناص) لم يزده إلا تشبثا بترجمته المفضلة (التداخل النصي).

استهل بنيس رحلته النقدية مع (التداخل النصي)، سنة 1979، في كتابه الضخم العميق (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ـ مقاربة بنيوية تكوينية)؛ حيث آمن بأن كل نص هو "شبكة تلتقي فيها عدة نصوص"[62] أخرى غير محدودة، يقرؤها النص الحاضر ويعيد كتابتها، من هنا كان استعماله لمصطلح (النص الغائب)[63] بما هو "ذخيرة ثقافية" تتسلح بها كل كتابة. وبعد سنوات راح يؤكد ملكيته لمصطلحه هذا وأحقيته به:

"نود الإشارة هنا إلى أننا استعملنا مصطلح (النص الغائب) الأول في (ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب)، من غير اعتماد على أي مرجع عربي أو غير عربي، وقد عثرنا عليه مستعملا بعد أربع سنوات من استعمالنا له، في كتاب ميكائيل ريفاتير (*Sémiotique de la poésie*) الصادر سنة 1983 بالفرنسية، ولا حاجة بنا لأي تبرير أو تعليق"[64]؛ فهل معنى ذلك أن ريفاتير هو من أخذ مصطلحه عن بنيس؟!.. كلا؛ ولا مجال لبنيس كي يجترئ على ريفاتير؛ لأن كتابه (سيميائية الشعر) وإن لم يترجم إلى الفرنسية إلا سنة 1983، فقد صدر أول مرة بالإنجليزية عام 1978، لكن ذلك لا ينفي صحة قول بنيس بخصوص عدم اعتماده على غيره؛ فقد كان كتابه المذكور ـ فعلا ـ رسالة جامعية لنيل دبلوم الدراسات العليا بكلية الآداب (الرباط)، ناقشها في جوان 1978، أي في السنة نفسها التي ظهر فيها كتاب ريفاتير؛ كأن "تواردا" نقديا حدث بينهما!.

وفي سنة 1981، أبدع بنيس مصطلحا تناصيا آخر، هو (هجرة النص) الذي كان انتقالا مفهوميا مكملا لمفهوم (النص الغائب)، وذلك في دراسته (صلاح عبد الصبور في المغرب — مقاربة أولية لهجرة النص)[65].

وعلى العموم، فلا فرق بين التداخل النصي وهجرة النص سوى أن "التداخل النصي ينسحب على كل شعر وعلى كل نص، أكان قديما أم حديثا، فيما هجرة النص تختبرها نصوص دون غيرها"[66]، أي أن (التداخل) عام، أما (الهجرة) فنوعية خاصة؛ ومعنى ذلك فالنص المهاجر (الغائب) إلى نص آخر حاضر (مهاجَر إليه) ينبغي أن يكون نصا نوعيا جيدا، وفي ذلك استحضار قصدي لبعض دلالات "الهجرة" في (لسان العرب)، حين تختص بالجيد من الصفات وتتعلق بالإنسان والزمان والمكان... .

ضمن التداخل النصي، وفي كتاب (حداثة السؤال) دائما، يستعمل بنيس مصطلحات فرعية مكملة، كـ "مركزية التداخل النصي"[67] باعتبارها عنصرا

دالا يحيلنا مباشرة، وبشدة، إلى النص الغائب المقصود، كما أن النص الغائب الأكثر حضورا يسميه "النواة المركزية" أو "النص المركزي"[68]، أما النصوص الأخرى ذات الحضور الباهت (غير البارز) في النص ذاته، فيسميها (النوى الهامشية)[69] أو (النصوص الهامشية).

يعود بنيس في الجزء الثالث من (الشعر العربي الحديث)، إلى منجزاته النقدية السابقة، بالعودة إلى مفهوم (هجرة النص)؛ حيث يتوقف ـ مرة أخرى ـ عند الدلالات اللغوية والنقدية للهجرة، منتهيا إلى أن "الكتابة مع نص من النصوص، والصدور عنه، هو ما نقصده من الهجرة"[70]، ثم يفرع الهجرة النصية إلى نمطين نصيين هما: (النص الأثر) و(النص الصدى)؛ حيث "النص الأثر هو النص الذي يمارس الهجرة، فيما النص الصدى هو الذي لا يمارسها"[71]؛ أي أن النمط الأخير يتوقف فيه استحضار النص الغائب عند حد امتصاصه دون محاورته ونسفه وتفجيره... .

على مقربة من (هجرة النص)، يستوقفنا مصطلح آخر أبدعه الطاهر الهمامي في السياق التناصي ذاته، هو مصطلح (النصوص اللواقح) الذي أورده في نطاق حديثه عن حضور النصوص المشرقية الغائبة (الأدبية، الدينية، التاريخية، الجغرافية،...) في أشعار لسان الدين ابن الخطيب التي تتعمد استحضار "نصوص بعينها حتى لكأنها نصوص لواقح لا يستوي النص المغربي إلى بحلولها فيه"[72]، وتعلن التناص معها بوصفها "العيار الذي به تقاس الجودة واللقاح الذي منه يستوي أمر القصيدة في القرن الثامن الأندلسي عند ابن الخطيب وأضرابه"[73].

إن (النصوص اللواقح) ـ في حد ذاتها ـ تُخفي نصا قرآنيا غائبا (سورة الحِجر/الآية 22) يحيل على "الرياح اللواقح" التي تُلقح السحاب فيتترل ماء يسقى، وبقياس هذه على تلك تغدو (النصوص اللواقح) رياحا مرسلة على النص تشبعه

ماء ورواء،، تحييه وتجدده، إنها مصل إنتاجي مضاد للعقم!، وهذا تأكيد ضمني آخر على أن المتناصات (*Intertextes*) هي ماء حياة النص الإبداعي.

ضمن هذا السياق الإنتاجي الحيوي الخصيب، تتنزل مقولة عبد الله الغذامي الطريفة (النص إبن النص) التي جعل منها عنوانا لمقالة نقدية مقتضبة جاء فيها أن "النصوص تدخل في شجرة نسب طويلة ذات صفات وراثية وتناسلية فهي تحمل (جينات) أسلافها كما أنها تتمخض عن (بذور) لأجيال نصوصية تتولد عنها"[74]. وقد سبق للغذامي أن طبق ـ في (الخطيئة والتكفير) ـ نظرية هارولد بلوم السالف شرحها؛ حين درس ما بين حمزة شحاتة والشريف الرضي من تناص، في إطار (لوحة التلقي: *Scene of instruction*) بوجوهها الستة"[75].

ولعل الناقد المغربي محمد مفتاح أن يكون أحد الأقطاب النقدية العربية المعاصرة التي توقفت ـ بمزيد من التأمل والتعمق ـ عند الاستراتيجية التناصية، وقد عرف التناص، في أحد تأملاته الأخيرة، بأنه "وجود علاقي خارجي بين النصوص وداخلي بين مستويات اللغة، وتتراوح درجة العلاقة من (1) إلى عدد ما، والوجود العلاقي قد يكون إيجابيا وقد يكون سلبيا"[76].

ثم راح، في المقام ذاته، يرصد العلاقة بين "النص الأصلي" و"النص الفرعي" على سلّم (يشبه سلّم ريشتر لقياس الزلازل!) يتشكل من ثماني درجات تحددها ثمانية عناصر (لا يجيبنا مفتاح لماذا الوقوف عند الرقم 08 بالذات؟!)، كل رقم يحدد طبيعة العلاقة بين النصين، على هذا النحو[77]:

المطابـــقة : 8/8
المناظـــرة : 8/7
المحـــاذاة: 8/6
المماثـــلة: 8/5
المضاهـــاة: 8/4

المضارعـــة: 8/3
المشاكـــلة: 8/2
المشابـــهة: 8/1

وبغض النظر عن صحة الفروق الجوهرية الحقيقية بين هذه المفاهيم في القاموس اللغوي العربي، فإن صحة علمنة الظاهرة التناصية مشكوك فيها؛ إذْ إن الإمعان في تكميمها لاستخراج نسبة النص الأصلي (البنية المتحققة، كما يسميها) إلى النص الفرعي (البنية المجردة)، ثم اكتشاف طبيعة التعالق النصي، قد يبدو ضربا من المستحيل!... .

وبعيدا عن لغة الأرقام، فقد سبق لمحمد مفتاح أن قسم التناص إلى شكلين اثنين[78]:

1. تناص داخلي؛ يقع على مستوى نصوص مختلفة لكاتب واحد يمتص آثاره السابقة أو يحاورها أو يتجاوزها، فيفسر بعضها بعضا.
2. تناص خارجي؛ حين يستلهم الكاتب نصوص غيره، وحينما يتموضع نصه في خريطة الثقافة التي ينتمي إليها.

على أن ما يسميه مفتاح (تناصا داخليا) هو نفسه ما عثرنا عليه لدى لطيف زيتوني تحت اسم آخر هو (التناص الذاتي) الذي "يقع في مؤلفات أديب واحد ويقوم على إيراد جزء أو فصل أو مقطع من الرواية في نص رواية أخرى، أو نقل شخصية من رواية إلى رواية أخرى مع احتفاظها بصفاتها وماضيها، إنه نوع من إقحام نص في نص آخر (*Intratextualité*)..."[79].

وكذلك يكون "التناص ذاتيا" لدى عبد الملك مرتاض، في حالة الكاتب الذي (يتناص مع نفسه في كتابته : في روايته حين يكون بصدد تحبيرها ؛ وذلك بترداد عبارات بعينها، أو بتكرار بعض النسائج الأسلوبية بنفسها..)[80].

بينما يميل سعيد يقطين إلى استعمال هذه المصطلحات الثلاثة دفعة واحدة، إذْ يقسم التناص إلى ثلاثة أشكال:

"1. التفاعل النصي الذاتي: عندما تدخل نصوص الكاتب الواحد في تفاعل مع بعضها، ويتجلى ذلك لغويا وأسلوبيا ونوعيا...

2. التفاعل النصي الداخلي: حينما يدخل نص الكاتب في تفاعل مع نصوص كتاب عصره، سواء كانت هذه النصوص أدبية أو غير أدبية.

3. التفاعل النصي الخارجي: حينما تتفاعل نصوص الكاتب مع نصوص غيره التي ظهرت في عصور بعيدة."[81].

في حين يميل عبد الملك مرتاض إلى تصنيف التناص ضمن "أضرُبٍ" مختلفة (أهمها شأنا : التناص المباشر، أو التام، والتناص الضمني أو الناقص، والتناص العائم أو المذاب ..)[82].

وقد سبق له أن تحدث عن "التناص المباشر" في سياق تحليله لرواية نجيب محفوظ "زقاق المدق"، مسميا إياه ـ كذلك ـ "التناص الظاهر"[83] الذي هو أقرب ـ في تقديره ـ إلى ما كانت البلاغة العربية تسميه "اقتباسا" .

ومهما يكن، فإن هذه التقسيمات العربية لأشكال التناص، المتضاربة فيما بينها، مختلفة كذلك عن نظيراتها الغربية وإن تشبهت بأسمائها؛ إذ إن دلالة كل من التناص الداخلي والتناص الخارجي لدى دومينيك مينغينو مثلا، مختلفة تماما عما كنا عنده... .

وكما اختلف النقاد العرب المعاصرون في الوقوف على تحديد موحد لأشكال التناص، أو أضربه أو أنماطه، فقد اختلفوا كذلك في تحديد مستوياته أو تقنياته ؛ أي كيفيات تعامل النص مع نصوصه الغائبة؛ فقد قسم سعيد يقطين التناص إلى مستويين اثنين[84]:

1. التفاعل النصي الأفقي (العام)، حيث تتداخل البنيات وتتفاعل أفقيا على مستوى تاريخي كلي، فلا نصبح أمام بنيات نصية جزئية، بل أمام بنيتين متباينتين تاريخيا وبنيويا.

2. التفاعل النصي العمودي (الخاص)، حيث يحدث التداخل جزئيا وسوسيولوجيا، على مستوى خاص، بين بنية كبرى وبنيات جزئية صغرى.

بينما تتبع محمد بنيس "تحولات النص الغائب"، مقسما إياها إلى ثلاثة مستويات، أو ـ بلغته ـ ثلاثة معايير تتخذ صبغة قوانين، هي (الاجترار، والامتصاص، والحوار)[85]:

1. الاجترار، أي التعامل مع النص الغائب بطريقة سكونية جامدة، شكلية خارجية استهلاكية،...

2. الامتصاص، هو مستوى أعلى من الاجترار، لا يجمد النص الغائب ولا ينقده، بل يهادنه ويدافع عنه، ويعيد صياغته وفق متطلبات تاريخية جديدة، بما يجعله قابلا للحركة والتحول.

3. الحوار، هو أرقى مستويات قراءة النص الغائب، حيث يجري نقده وتفجيره وتخريب مفاهيمه المختلفة.

إن ما سماه بنيس (امتصاصا) و(حوارا)، نجده عند باحث آخر[86] يتكرر بالمفهوم ذاته، وتحت تسميتين أخريين هما: (تناص الخفاء) و(تناص التجلي)، على التوالي. وكذلك يتقاطع ما يسميه أحمد مجاهد[87] "تناص التآلف" مع مفهومي الامتصاص والاجترار مثلما يتقاطع "تناص التخالف" مع مفهوم الحوار .

لكن تلك المعايير المستوياتية (البنيسية) الثلاثة تبدو لنا متشابهة تشابها كبيرا مع الأنماط الثلاثة التي قننت بها جوليا كريستيفا الترابطات النصية، حين دراستها لأشعار لوتريامون بما هي فضاء للتداخل النصي ومجال للتصحيف[88]:

1. النفي الكلي، حيث يكون المقطع الدخيل منفيا كلية، ومعنى النص المرجعي مقلوبا.

2. النفي المتوازي، حيث يظل المعنى المنطقي للمقطعين هو نفسه، مع منح النص المرجعي المقتبس معنى جديدا.

3. النفي الجزئي، حيث يكون جزء واحد فقط من النص المرجعي منفيا.

وبصرف النظر عن ذلك، فإن تقسيمات بنيس السابقة كانت من الدقة والوضوح والمثالية بما جعل كثيرا من الدراسات اللاحقة تقلد منهجا تقليدا لا نبرئ نفسنا منه، وما نبرئ غيرنا من تقليد التقليد*.

كما نشير إلى أن الحديث النظري عن التناص، في كثير من الكتب والرسائل الجامعية العربية، قد بدأ يتحنط؛ إذْ يعيد بعضه بعضا، فما نقرؤه اليوم هنا نصادفه غدا هناك!.

بالإضافة إلى أن كثيرا من الممارسات النقدية التناصية قد اقتصر فعلها النقدي على التناص بما هو متناصات (*Intertextes*) خام تستحضر في مواجهة قراءة نص ما، دون أن تتجاوزه إلى التعمق في شبكة العلاقات التي تربطه بتلك المتناصات بعد "تصنيعها" وتحويلها... .

ونختم، في الأخير، ببعض ما ابتدأنا به، إذْ نشير إلى أن مقولة التناص في الخطاب النقدي العربي الجديد لم ترتبط بإطار منهجي محدد، بل ظلت تتراوح بين التخوم، وتنتقل من حقل منهجي إلى آخر، دون مستقر لها؛ فقد لهج بها محمد بنيس في كثير من ممارساته النقدية (البنيوية التكوينية)، وخصها أنور المرتجي بقسط وافر من (سيميائية النص الأدبي)، وكذلك فعل حسين خمري في أطروحته (نظرية النص في النقد المعاصر ـ مقاربة سيميائية)، ومحمد مفتاح الذي محض لها كتابه السيميائي (تحليل الخطاب الشعري ـ استراتيجية التناص) إلا قليلا!، وأنفق فيها نور الدين السد جهدا عزيزا من كتابه الأسلوبي (الأسلوبية وتحليل الخطاب ـ الجزء الثاني)،

واحتلت سدس كتاب الغذامي التفكيكي (الخطيئة والتكفير) الذي عاملها على أنها "مصطلح سيميولوجي وتشريحي"[89]، تماما كما فعل عبد الملك مرتاض في معالجته التفكيكية السيميائية ضمن (تحليل الخطاب السردي)، بينما يرى شكري عزيز ماضي أن "مفهوم التناص نتاج لصراع الحركات المنهجية المتجددة باستمرار، وهو ينتمي إلى ما سمي بحركة (ما بعد البنيوية) وبالتحديد إلى النقد اللابنائي (*Déconstruction*) الذي عرف عندنا بالنقد التفكيكي"[90].

وبعيدا عن ذلك راح أحمد مجاهد يتتبع "أشكال التناص الشعري" لدى عبد الصبور وحجازي ودنقل (من خلال المنهج البنائي المدعم ببعض الإجراءات السميولوجية والأسلوبية)[91]!.. .

وهكذا تتعدد زوايا النظر المنهجية، والمنظور التناصي واحد !.

ولعل كل ذلك كذلك، لأن التناص ينتمي أصلا إلى (علم النص)، وعلم النص ـ في جوهره ـ اختصاص متداخل الاختصاصات (*Interdisciplinaire*)، لذلك كان ما كان مما ذكرنا!... .

الهوامش

1 ـ مادان ساروب : دليل تمهيدي إلى ما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، تر. خميسي بوغرارة، جامعة قسنطينة، 2003، ص 82.

2 ـ جابر عصفور: تعريف بالمصطلحات الأساسية (ضمن ترجمته لكتاب "عصر البنيوية")، دار آفاق عربية، بغداد، 1985، ص 277.

3 ـ حفريات المعرفة، تر. سالم يفوت، المركز الثقافي العربي، بيروت — الدار البيضاء، 1986، ص 23.

4 ـ نفسه، ص 23.

5 ـ نفسه، ص 25.

6-Greimas, Courtès: Sémiotique, Dictionnaire Raisonné de la Théorie du langage, Hachette livre, Paris, 1993, p. 194.

7 ـ رولان بارت: نظرية النص، تر. محمد خير البقاعي، العرب والفكر العالمي، بيروت، عدد 3، صيف 1988، ص96

8 ـ محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري، ط3، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1992، ص 125.

9 ـ عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السردي، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1995، ص 278.

10-D. Maingueneau: les termes clés de l'analyse du discours,Seuil,1996, p. 51.

11- Sémiotique…, p. 194.

12- G. Gengembres:les grands courants de la critique littéraire, Seuil, 1996, p. 46.

13- Les termes clés…, p. 27.

14- Ibid., p. 27.

15- Ibid., p. 27.

16- Ibid., p. 27.

* ـ يطلق هذا المصطلح اللساني على "اضطراب في اللغة المنطوقة، ناتج عن تشوش في تركيب الجمل .."، *Dictionnaire de linguistique, Larousse, Paris, 1973, p. 354* وتترجمه القواميس اللسانية العربية بـ (شذوذ نحوي، قلب مكاني، فقدان النظمية، عسلطة نحوية، ثغثغة، عفك،...).

** ـ يطلق على تغيير ترتيب حروف كلمة معينة لتشكيل كلمة جديدة، و يترجم إلى : (جناس تصحيفي، قلب ترتيبي،...).

17 ـ جوليا كريسطيفا: علم النص، تر. فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1991، ص 78.

18 ـ بلاغة الخطاب وعلم النص، عالم المعرفة، الكويت، 1992، ص 229.

19 ـ انظر إقرارها بذلك في : علم النص، ص 22، (الهامش 02).

20 ـ مارك أنجينو: مفهوم التناص في الخطاب النقدي الجديد، ضمن كتاب (في أصول الخطاب النقدي الجديد)، ترجمة و تقديم أحمد المديني، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989، ص 102.

21 ـ علم النص، ص 21.

22- نفسه، ص 22.

23 ـ في أصول الخطاب النقدي الجديد، ص 107.

24 ـ ب. م. دوبيازي: نظرية التناصية، تر. الرحوتي عبد الرحيم، مجلة (علامات)، جدة، المجلد 06، الجزء 21، سبتمبر 1996، ص 309.

25- Voir, les grands courants de la critique littéraire, p. 47.

26 ـ جيرار جينيت: مدخل لجامع النص، تر. عبد الرحمان أيوب، ط2، دار توبقال، المغرب، 1986، ص 90 (وقارن ذلك بترجمة عبد العزيز شبيل: مدخل إلى النص الجامع، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 1999، ص 70).

27 ـ منها: عبر النصوص و العبور النصي (سامي سويدان)، التعالي النصي (عبد الرحمان أيوب)، تجاوز النص (لطيف زيتوني)، التعاليات النصية و المتعاليات النصية والتفاعل النصي (سعيد يقطين)،... .

28- Les termes clés de l'analyse du discours, p. 51-52.

29 ـ يعبر عنها الخطاب النقدي المعاصر بمصطلحات كثيرة أخرى، منها: النصية المصاحبة (عبد العزيز شبيل)، أهداب النص (محمد عناني)، عتبات النص (عبد الرزاق بلال)، التوازي النصي (المختار حسني)، شبه النصية (محمد معتصم)، المناص الخارجي (عبد الحميد بورايو)، الموازي النصي (محمد الهادي المطوي)، لوازم النص (لطيف زيتوني)، الملحقات النصية (محمد خير البقاعي)، ما بين النصية (أنور المرتجي)، مرافقات النص (وائل بركات)، المناصصة (الطاهر روراينية)، المُناصة (سعيد يقطين)، ... . وتنقسم إلى :

- نص محيط (*péritexte*) أو "مكملات" نصية، لا ينفصل عن النص، و يتعلق بالتأليف (اسم المؤلف، العنوان، العناوين الفرعية، المقدمة، الصور، الفهرس، الهوامش،...)؛ لذلك يسميه بعض الفرنسيين (*Paratexte auctorial*).

- نص خارجي(*épitexte*)، هو نص فوقي يدور خارج النص؛ وقد يتعلق بجانب النشر (*éditorial paratexte*)؛ إذ يتعلق بالنسخة و الغلاف والخط، كما قد يتعلق بالتأليف فيتناول الاستجوابات والمراسلات والمذكرات والشهادات والندوات،... .

30 ـ تتناول العلاقة النقدية بين نصين يتحدث أحدهما عن الآخر، ومن ترجماتها الأخرى: الميتانصية (سعيد يقطين)، الماورائية النصية (م. خ. البقاعي)، النصية البعدية (ع. شبيل)، شرح النص (ل. زيتوني)، الوصف أو الواصف النصي، ...

31 ـ تتناول علاقة النصوص بالأجناس الأدبية والأنواع النصية التي تنتظمها، وتترجم كذلك إلى: النص الشامل (ع. بورايو)، معمار النص (س. يقطين)، انتماء النص (ل. زيتوني)، النصوص الشاملة (أ. المرتجي)، جامع النص (م. خ. البقاعي)، هندسة النص (وائل بركات)،... .

32 ـ يعبر عنها بمصطلحات عربية أخرى مثل: النصية الواسعة (م. بنيس)، الاتساعية النصية (م. خ. البقاعي)، محاكاة النص (ل. زيتوني)، التحويل النصي (م. هـ. المطوي)، النصية المتفرعة (المختار حسني)، النصية الفوقية (محمد معتصم)، التعلق النصي (ع. بورايو)،... .

33 ـ يسمى أيضا في القاموس النقدي العربي الجديد (النص الواسع، النص الأعظم، النص المتسع، النص المتأثر، النص الفوقي، النص اللاحق، النص المحوَّل إليه،...).

34 ـ يسمى كذلك (النص المنحسر، النص السابق، النص المفترض، النص المحول، النص التحتي، النص المؤثر،...).

35-Les termes clés de l'analyse du discours, p. 52.

36-Ibid., p. 52.

37-Ibid., p. 52.

38-Ibid., p. 50.

39-Ibid., p. 50-51.

* ـ يُترجَم هذا العنوان إلى : قلق التأثير (دليل الناقد الأدبي: ط2، المركز الثقافي العربي، بيروت- الدار البيضاء، 2000، ص 129)، توتر التأثير (ع. حمودة: المرايا المحدبة، عالم المعرفة، الكويت، 1998، ص 172)، هاجس التأثر (خ. بوغرارة، ترجمة النقد والنظرية الأدبية، منشورات مخبر الترجمة، جامعة قسنطينة، 2004، ص 207)، ... .

40- C. Baldick: Criticism and literary theory, 1890 To The Present, Longman, 1996, p. 177.

41- Ibid., p. 177.

وانظر الترجمة العربية، ص 207.

42 ـ النقد و النظرية الأدبية منذ 1890، تر. حميسي بوغرارة، ص 207.

43 ـ ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق عبد العزيز بن ناصر المانع، مكتبة الخانجي، القاهرة، د. ت، ص 13.

44 ـ يمكن الوقوف على تلك المراحل الست، خارج كتابات بلوم، في كتاب بيار زيما: التفكيكية، تعريب أسامة الحاج، المؤسسة الجامعية للدراسات، بيروت، 1996، ص ص 153-155. و في كتب عربية أخرى:

- الخطيئة و التكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985 ،ص 326-327.
- دليل الناقد الأدبي، ص 129-130.
- المصطلحات الأدبية الحديثة، معجم، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1996، ص 92-93.

45- Criticism and Literary Theory..., p. 177.

* ـ يترجم هذا المصطلح الإنجليزي إلى:

- (إساءة القراءة): لدى فاضل ثامر (اللغة الثانية: المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، 1994، ص 46)، و عبد العزيز حمودة (المرايا المحدبة: 23)، وجابر عصفور (ترجمة، النظرية الأدبية المعاصرة: دار قباء، القاهرة، 1998، ص 144)، وأسامة الحاج (ترجمة، التفكيكية: 150)،...
- (لا قراءة): لدى بسام قطوس (استراتيجيات القراءة: دار الكندي، أربد، 1998، ص 31).
- (سوء القراءة، القراءة السيئة، التحريف): لدى حامد أبو أحمد (ترجمة، نظرية اللغة الأدبية: مكتبة غريب، الفجالة، 1992، ص 168).

- (التفسير المغلوط،سوء الفهم): لدى عز الدين إسماعيل (ترجمة، نظرية التلقي: النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1994، ص 344).
- (القراءة المخطئة): لدى حميسي بوغرارة (ترجمة، النقد والنظرية الأدبية: 207).

وقد سبق لنا أن اعترضنا على هذه الترجمة الأخيرة في تقديمنا للكتاب (ص 07)،وفضلنا عليها (القراءة الخاطئة)؛ من باب أن (الخاطئة من الخِطء) تفيد تعمد الخطأ، أما (المخطئة من الخطأ) فتفيد خطأ غير متعمد.

46 ـ روبرت هولب: نظرية التلقي، ص 344.

47 ـ دليل الناقد الأدبي، ص 132.

48 ـ علامات، جدة، ج 01، م 01، ماي 1991، ص ص 69-92.

49 ـ ابن عبد ربه: العقد الفريد، ج 05، شرح وضبط وترتيب ،إبراهيم الأبياري، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ص 327-328.

50 ـ تاريخ ابن خلدون (المقدمة)،مج 01، دار الكتب العلمية، بيروت، 1992، ص 664.

51 ـ فكرة السرقات الأدبية و نظرية التناص، ص 82.

52 ـ الشعر العربي الحديث (03)، ص 188.

53- Grammaire française, Larousse, Paris, 1961, p. 11.

*ـ يراجع، سفيان بن الشيخ الحسين: الناسخ و المنسوخ في القرآن الكريم- دراسة تحليلية، ديوان المطبوعات الجامعية، قسنطينة، د.ت.

*ـ استعمله ـ بعدنا ـ صديقنا الأستاذ بشير تاوريريت، في رسالته للماجستير (1999) حول "مدارات التنظير النقدي عند أدونيس"... .

54 ـ معجم الأغلاط اللغوية المعاصرة، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 1989، ص717.

55 _ نفسه، ص 141.

56 _ المصطلح النقدي، مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، 1994، ص 119.

57 _ قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجاني، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، 1995، ص 146.

58 _ محمد مفتاح: بعض خصائص الخطاب، علامات، جدة، م 09، ج 35، مارس 2000، ص 23.

* _ نظرا إلى عمومية (التناص) ودلالته الفضفاضة التي لا تنصرف إلى الأدب وحده، ولا إلى ضرب خالص من الإبداع، يقترح الدكتورمرتاض مصطلحين بديلين له، هما :"التآدُبُ" و"التكاتُبُ". را. عبد الملك مرتاض : الكتابة من موقع العدم، دار الغرب، وهران، 2003، ص 291.

59 _ عز الدين المناصرة: جمرة النص، ط1، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، عمان، 1995، ص 224. وراجع كذلك دراسته المعمقة : التناص والتلاص في النقد الحديث، مجلة الآداب، جامعة قسنطينة، الجزائر، العدد 07، سنة2004، ص ص 73– 123 .

60 _ عز الدين المناصرة: قصيدة النثر، ط1، بيت الشعر، رام الله، فلسطين، 1998، ص 88.

61 _ يقول مرتاض في كتابه (تحليل الخطاب السردي، ص 278)، المدبج مدخله عام 1989: ".. إننا لا نتحدث عن أولئك الذين ينهبون كلام الناس جهارا، ويسطون عليه اقتسارا؛ فأولئك لصوص سيُدانون حين تتكشف سِيَرُهم، كما يُدان لصوص المال والعقار؛ وسيرهم تلك لا يقال لها (تناص)، و إنما يقال لها تَلَصّص"!.

62 ـ محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ط1، دار العودة، بيروت، 1979، ص 251.

63 ـ نفسه، ص 251.

64 ـ محمد بنيس: الشعر العربي الحديث 03 ـ الشعر المعاصر، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1996، ص 179 (الهامش 38).

65 ـ نشرها في مجلة "فصول" المصرية (المجلد 02، العدد 01، أكتوبر 1981)، ثم أعاد نشرها في كتابه: حداثة السؤال، ط01،دار التنوير ـ المركز الثقافي العربي، بيروت ـ الدار البيضاء، 1985، ص 113.

66 ـ الشعر العربي الحديث (03)، ص 179.

67 ـ حداثة السؤال، ص 103.

68 ـ نفسه.

69 ـ نفسه.

70 ـ الشعر العربي الحديث، ص 197.

71 ـ نفسه، ص 198.

72 ـ الطاهر الهمامي: النصوص اللواقح في شعر ابن الخطيب، مجلة (الحياة الثقافية)، تونس، س 29، ع 153، مارس 2004، ص 85.

73ـ نفسه، ص 86.

74 ـ عبد الله الغذامي : ثقافة الأسئلة، ط2، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993، ص 113.

75 ـ الخطيئة و التكفير، ص 326.

76 ـ محمد مفتاح: بعض عناصر الخطاب، ص 23.

77 ـ نفسه، ص 24 ـ 25.

78 ـ تحليل الخطاب الشعري ـ استراتيجية التناص، ط3، ص 124-125.

79 _ معجم مصطلحات نقد الرواية، مكتبة لبنان ناشرون _ دار النهار بيروت، 2002، ص 64-65.

80 _ الكتابة من موقع العدم، ص 290 .

81 _ انفتاح النص الروائي، ط 2، المركز الثقافي العربي، بيروت _ الدار البيضاء، 2001، ص 100.

82 _ الكتابة من موقع العدم، ص 290.

83 _ تحليل الخطاب السردي، ص 279 .

84 _ انفتاح النص الروائي، ص 100.

85_ ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص 253.

86 _ مفيد نجم: التناص و مفهوم التحويل في شعر محمد عمران، الموقف الأدبي، دمشق، س 27، ع 319، تشرين الثاني 1997، ص 52.

87 _ راجع الباب الثالث "تقنيات التوظيف" من كتابه الشائق الطريف : أشكال التناص الشعري — دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998 .

88 _ علم النص، ص 78-79.

* _ كنا قد نشرنا، سنة 1994، دراسة تطبيقية مطولة عن التناص في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر (مجلة الثقافة، الجزائر، س 19، ع 104، سبتمبر – أكتوبر 1994، ص ص 137-162)، أعنتنا نفسنا خلالها في البحث عن البنية النصية (التحتية) الغائبة لما لا يقل عن 20 نصا شعريا جزائريا حاضرا، مع تتبع تحولاتها التناصية.

لكن يؤسفنا أن تلك الدراسة قد صارت عالة على دراسات جزائرية لاحقة (رسائل جامعية بالأخص) كررت الاشتغال على النصوص ذاتها وبالمستوى

ذاته، حيث أفرغت الجدول التناصي ـ الذي قمنا برسمه هناك ـ من محتواه، واستكثرت أن تحيل علينا، في خطوة لا يمكن أن تكون إلا إغارة موصوفة!.

ومن المؤسف أن ينسحب هذا الكلام تماما على كتاب: التناص وجمالياته في الشعر الجزائري المعاصر للأستاذ جمال مباركي (إصدارات رابطة إبداع، الجزائر، 2003)، لاسيما فصوله التطبيقية، حيث يتحول في الأخير إلى مجرد صورة مكبرة عن دراستنا المصغرة التي لا تتجاوز 30 صفحة!.

لذا وبكل أسف وتواضع، يجب التنبيه!.

89 ـ الخطيئة والتكفير، ص 320.

90 ـ من إشكاليات النقد العربي الجديد، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1997، ص 167.

91 ـ أشكال التناص الشعري، ص 07 .

جمالية التناسبات الصوتية

في التراث البلاغي

أ. مسعود بودوخة

قسم اللغة العربية و آدابها

جامعة سطيف

التَّناسب بمفهومه العام هو من أهم المبادئ التي قامت عليها البلاغة العربية.

ومن المصطلحات البلاغيّة ذات الصّلة بالتّناسب، من حيث الدّلالة اللُّغوية على الأقل: الائتلاف والاتساق، والالتئام، والتجانس، والتّشابه، والتعادل، والتنسيق، والتّوافق، وصحة المقابلة، والمؤاخاة، والتوازن، والمساواة، والمشاكلة، والمطابقة، والمماثلة، إضافة إلى مصطلح التّناسب نفسه [1]، وهذه المصطلحات ذكرناها بالنظر إلى مفهومها اللغوي العام الذي يحمل معنى التّناسب أو يقرب منه، ولو أخذنا كلّ ما يمت إلى التّناسب بصلة، لشمل ذلك أكثر مصطلحات البلاغة وأنواع البديع خاصة؛ إذ إن المحسنات التي عالجها البلاغيّون في باب البديع يقوم أغلبها على مراعاة علاقة صوتية أو دلالية يحكمها التّماثل أو التّخالف بين الوحدات، مما يجعل مباحث البديع لا تقل أهمية عن مباحث المعاني والبيان من حيث تحقيق الغرض الفنّي الجماليّ، بل إننا يمكن أن نزعم أن البديع أقرب إلى مبادئ التشكيل الجماليّ الخالص من قسيميه، لا سيما أن الجمال ارتبط عند أكثر الفلاسفة والمفكرين بالتّناسب والتناسق بين أجزاء العمل الفنّي.

والبلاغيّون وإن لم يقفوا عند كلّ نوع من أنواع البديع بالتوجيه الفنّي والتعليل الجماليّ، فإنهم انطلقوا من مبدإ أن هذه الأنواع البديعية إنّما يؤتى بها لتحقيق فنية النّص وجماله، فسمّوها محسنات، وهذه المحسنات عندهم ذات غاية فنية وحاجة جماليّة تطمح إليها جميع الفنون، وهي تحقيق التّناسب بين جميع أجزاء العمل، يقول محمد بن علي الجرجاني: «وجه حسن جميع المحسنات اللّفظيّة هو وجه حسن الشّعر، وهو التّناسب؛ فإن الجنس ميال إلى الجنس، والطبع ميال إلى إيقاع المناسبة بين الأشياء، ونفاره من المتنافرات، فإن التّناسب من الاعتدال، والنّفس الكاملة مفطورة على محبتــه» [2].

ويعمق حازم القرطاجني هذه الفكرة، حين يشير إلى أن التّناسب لا يقتصر على المماثلة أو المشابهة، بل يتضمن المخالفة والتضاد أيضا، ويذكر وجه الحسن في ذلك بقوله: «فإن للنفوس في تقارن المتماثلات وتشافعها، والمتشابهات والمتضادات وما جرى مجراها تحريكا وإيلاعا بالانفعال إلى مقتضى الكلام، وإن تناظر الحسن في المستحسنَيْن المتماثلين

والمتشابهين أمكنُ من النّفس موقعا من سنوح ذلك لها في شيء واحد»[3].

وينبغي أن نذكر هنا أن مبدأ التّناسب كان من أشهر المبادئ وأقدمها في تفسير ظاهرة الجمال والفن، حتى غدا مرادفا للجمال عبر العصور[4]، وغاية تسعى إلى تجسيدها جميع الفنون، وربما كان هذا الحضور البارز للتناسب في مختلف مراحل التفكير الجماليّ، هو بسبب ما يوفره من الإيقاع ، الذي هو أحد ركائز الفن.

والإيقاع، وإن لم يبرز مصطلحا متعارفا ومحدد المفهوم لدى البلاغيّين، فإن «مظاهره وأبحاثه كانت منتشرة في كتاباتهم، وفي تناولهم لمظاهر الجمال في فن القول بمختلف أشكاله، «ونظرة سريعة على مواقفهم من الظّواهر التي سموها محسنات بلاغيّة تظهر إحساسهم العميق بجمال الإيقاع البلاغيّ»[5]؛ فظواهر البديع تمثل في مجملها عناصر إيقاعية اهتم بها البلاغيّون، وحاولوا اكتشاف أنواعها وقوانينها، وعلى الرَّغم من أن الإيقاع في الأصل يعود إلى التّناسب الزماني في فن الموسيقى بصفة خاصة، فإن النّقاد وسعوا مفهومه ليشمل فنونا أخرى كالرسم والنحت والفنون القولية؛ إذ إنّها تتوفر جميعا على تناسب ما بين وحدات العمل وعناصره.

ويبدو أن الوزن الشّعري كان أهم مظاهر الإيقاع التي اهتم بها القدماء، لِمَا لمسوا فيها من بعد إيقاعي واضح وصريح، يتجلّى في التّناسب الزمني بين الحركة والسكون، وفي تكرار التفعيلات أفقيا وعموديا، ولذلك «مثلت فكرة التّناسب منطلق الفلاسفة في معاينة ظاهرة الإيقاع الشّعري، وترتب على ذلك أن نظر الفلاسفة إلى هذه المسألة من منظور موسيقي، بعد أن عادلوا بين الإيقاع الشّعري والإيقاع الموسيقي على تمايز المواد التي يتشكّل منها الإيقاعان»[6]. على أن الوزن الشّعري ليس سوى أحد مظاهر الإيقاع التي حفلت بها مباحث البلاغة ومصطلحاتها، وهذه المظاهر لا تخص الشّعر دون النّثر، ولكنها يمكن أن توجد ـــ على تفاوت ـــ في جميع أنواع الفنّ القولي.

ويتضافر الوزن والقافية وأنواع البديع الأخرى لتكوين الجانب الموسيقي للنصوص، من خلال العلاقات المختلفة التي تنشأ بين وحدات النّص، من الناحية الصّوتية، أو التّركيبية،

أو الدّلالية، فالخيط الذي ينتظم أغلب أنواع البديع هو التّناسب بين «طرفين يتناظران كليا أو جزئيا في عناصر تكوينهما»(7)

وهكذا تعتمد أنواع البديع ــ في مجملها ــ على وجود علاقة صوتية أو تركيبية أو دلالية بين وحدات النّص، وجوهر هذه العلاقات في الغالب هو التّكرار، يقول محمد عبد المطلب: «مجموعة الأشكال البديعية ترتبط بعلاقة عميقة تكاد تسيطر عليها وتوجه عملية إنتاجها للمعنى، وهذه العلاقة تتمثل في البعد التّكراري الذي يتجلّى على مستوى السطح الصياغي، وعلى مستوى العمق الدّلالي»(8)

والحق أن ظواهر كالسَّجع، والجناس، والتّصريع، والترصيع، وغيرها، إنَّما هي أشكال متعددة لظاهرة التّكرار، ولكن التّكرار مصطلح يوحي بالتراكمية، ولا يدل بالضَّرورة على الانتظام الذي يتحقّق به التّناسب بين الوحدات أوالعناصر المكررة؛ فالعلاقة بين الوحدات الصَّوتية والتّركيبية والدّلالية في مختلف أشكال البديع هي علاقة منتظمة على قدر كبير من الانسجام والاتساق.

على أن قسما كبيرا من الأصوات المتناسبة لا يرتبط بدلالات معينة ومحددة، ولكن هذه الأصوات ذات قيمة كبيرة في إحداث التّناسب الصَّوتي، من خلال التّكرار المتناسب، للصوامت والصَّوائت، بما ينجم عنه ظواهر عدة كالوزن والقافية والترصيع والسَّجع، ولذلك رأينا أن نركز الحديث عن هذه الأنواع التي يمكن أن نسميها التّناسبات الصَّوتية، في مقابل القسم الآخر الذي تندرج أنواعه ضمن التّناسبات الصَّوتية الدّلالي.

والتّناسبات الصَّوتية من أهم أنواع التّناسب في البلاغة العربية، وهي تعتمد على التّناسب الموقعي للأصوات العربية، حروفا وحركات، أما أبرز الأشكال الداخلة ضمنها، فهي: الوزن، والقافية، والموازنة، والسَّجع، والترصيع، وسنتناولها فيما يأتي.

1- الوزن

مع أن الوزن لا يذكر ضمن أنواع البديع، فإننا نرى أنّه أهم شكل للتناسب الصَّوتي

في البلاغة العربية، أنّه يمثل قمة هذا التّناسب، بما يحقّقه من انتظام مثالي للوحدات الصَّوتية في البيت، والقصيدة، تبعا لذلك.

ولعلّه لأجل هذا كان للوزن حضوره المتميز في مفهوم الشّعر عند القدماء، بل هو عندهم «أعظم أركان حد الشّعر وأولاها به خصوصية»(9)، كما جاء في كتاب العمدة لابن رشيق.

ولاشك أن هذه القيمة التي كانت للوزن عند القدماء مردها إلى مقدار التّناسب الذي يحقّقه في القصيدة، عن طريق التناظر الأفقي والرأسي بين التفعيلات واطّراد هذا التناظر في جميع القصيدة، وهذا الذي يحقّقه الوزن من تناسب هو ذاته سر ما يعزى إلى الشّعر من مزية وفضل وتأثير، ذلك أن «التأليف بين المتناسبات له حلاوة في المسموع، وما ائتلف من غير المتناسبات والمتماثلات فغير مستحلى ولا مستطاب»(10) كما يقول القرطاجني.

أنّه لمن الصعوبة بمكان فصل جانب ما في الوزن الشّعري من تناسب وبين ما للشعر من تأثير وجداني لا يمكن أن يتحقّق من دونه، «فكأن معايير الجمال في الفنّ هي نفسها قوانين في عمق النّفس، ويحدث الانسجام من جرّاء التّماثل بين المجالين»(11).

ومما يعزز قناعتنا بأن تناول قدماء البلاغيّين للوزن إنّما كان على أساس جماليّ صرف، ما نجده عند حازم القرطاجني حين تحدث عن أوزان الشّعر، فجعل أفضلها أكثرها توفرا على التّناسب بين أجزائها، وقد جاء بمصطلحات ثلاثة يمكن أن نعدها معايير لمدى تحقيق الوزن لخاصية التّناسب، هي تمام التّناسب، وتضاعف التّناسب، وتقابل والتّناسب، فـ «تمام التّناسب مقابلة الجزء بمماثله، وتضاعف التّناسب هو كون ذلك في جزءين متنوعين كـ (فعولن مفاعيلن) في الطويل، وتقابل التّناسب، هو كون كلّ جزء موضوعا من مقابله في المرتبة التي توازيه، فإن كان الواحد في صدر الشطر الأول كان الآخر في صدر الشطر الثاني، وإن كان ثانيا كان مقابله ثانيا، وإن ثالثا فثالث، فالأعاريض التي بهذه الصفة هي الكاملة الفاضلة، وكلّما نقص عروضا شرط من هذه الشروط أو أكثر كان في الرُّتبة من مقاربة

الكلام أو مباعدته بقدر ما نقص منه»[12].

إن نص حازم السَّابق هو تكييف مقبول للمبدإ الشهير الذي يعزو الجمال إلى الوحدة في التنوع، ومحاولة إسقاط لهذا المبدإ على الوزن الشّعري، إذ ينطلق صاحب المنهاج من مبدإ عام هو التّناسب، ولكنه لا يغفل الإشارة إلى ضرورة التنويع داخل هذا الإطار العام، وذلك عندما ذكر تضاعف التّناسب، الذي يعتمد على التنوع في التفعيلات، ويوضح القرطاجني هذا المفهوم في موضع آخر من كتابه عندما يجعل أنسب الأوزان وأكملها ما كان بين التّماثل الأقصى واللاتماثل الأقصى؛ بأن يكون «متشافع أجزاء الشطر، من غير أن يكون متماثل جميعها»[13].

وهذا النّوع هو مترلة بين مترلتين، أولاهما: مترلة «ما لم يقع في شطره تشافع»[14]، فافتقد بذلك إلى الوحدة، وثانيتهما: مترلة الوزن الذي «وقع التشافع والتّماثل في جميعه»[15] فافتقد بذلك إلى التنوع.

وطبيعي أن يكون لدى النّقاد والبلاغيّين بعد ذلك مقياس جماليّ واضحة معالمه، هو مقدار ما في الوزن من ثراء تناسبي، ومن أشكال هذا الثراء ما سمّاه ابن الأثير التوشيح، وهو «أن يبني الشّاعر أبيات قصيدته على بحرين مختلفين، فإذا وقف على البيت على القافية الأولى كان شعرا مستقيما من بحر على عروض، وإذا أضاف إلى ذلك ما بنى عليه شعره من القافية الأخرى كان أيضا شعرا مستقيما من بحر آخر»... فمن ذلك قول بعضهم:

أَسْلِمْ وَدُمْتَ عَلَى الحَوَادِثِ مَارِسَا   رُكْـــنَا ثَبِيـــرٍ أو هضَـــابَ حِـــرَاءِ
وَنَـــلِ الـــمُرَادَ مُمَكَّنًا مِنْـــهُ عَلَى   رَغْمِ الدُّهُـــورِ وَفُزْ بِطُـــولِ بَقَاءِ[16]

ويلاحظ أن هذا النّوع حقق مبدأ الوحدة في التنوع من خلال خاصيتين اثنتين عندما تحقق فيه انسجام وتناسب تام بين بحرين أو وزنين شعريين مختلفين في عدد التفعيلات وتوزيعها على الشطرين، ولكنه في الوقت ذاته حقق التنوع حين لم يرد على وزن واحد.

وبالمقابل يترل الشّعر عن درجة الحسن، كلّما بعد وزنه عن تحقيق مبدإ التّناسب، كما

لو «أفرط قائله في تزحيفه، وجعل ذلك بنية للشعر الذي يعرف السامع له صحة وزنه في أول وهلة إلى ما ينكره، حتى ينعم ذوقه أو يعرضه على العروض، فيصح فيه، فإن ما جرى من الشّعر هذا المجرى ناقص الطلاوة، قليل الحلاوة»[17]، وسبب أن نقصت طلاوته وقلت حلاوته مجيئه على غير قواعد التّناسب الأمثل بين التفعيلات والأبيات، بما يصعب معه تبين وزنه من قِبَل السامع، وذكر المرزباني (ت384) منه قول الشّاعر:

إنّـــا ذَمَمْـــنَا عَلَـــى مَـــا خَيَّلَتْ سَعْدَ بْنَ زَيْد وَعَمْـــرا مِنْ تَميمِ

وَضَـــبَّةَ الْمُشْـــتَرِي الْـــعَارَ بِنَا وَذَاكَ عَتـــمٌّ بِنَا غَـــيْرُ رَحِـــيمِ

لاَ يَنْتَهُونَ الدَّهْـــرَ عَنْ مَوْلَى لَنَا قَوْرَكَ بِالسَّهْمِ حَافَاتِ الأَدِيـــمِ

وَنَـــحْنُ قَـــوْمٌ لَـــنَا رِجَـــالٌ وَثَرْوَةٌ مِنْ مَـــوَالٍ وَصَـــمِيمِ

لاَ نَشْتَكِي الوَحْمِ فِي الْحَرْبِ وَلاَ نَئِنُّ مِنْهَا كَتَأَنُّـــانِ السَّلِيـــمِ[18]

فهذه الأبيات أثقلت بالزحافات والعلل، حتى غدا من العسير تبيُّن وزنها.

إن قدماء النّقاد والبلاغيّين لم يجانبوا الصّواب حين جعلوا إيقاع الوزن أساس الشّعر والفيصل بينه وبين النّثر، فهذه الحقيقة، تكاد تكون من المسلمات لدى المحدثين الذين جعلوا وظيفة الوزن «تأكيد الدورة الصّوتية التي هي جوهر الشّعر»[19]، فهذه الدورة الصّوتية هي التي تجعل النّص الشّعري قابلا للتجزؤ إلى وحدات تتذبذب حول عدد ثابت من المقاطع، والأذن تتلقى انطباعا بانتظام صوتي تكفي لأن توجد تقابلا أساسيا بين الشّعر والنّثر.

وعلى العموم فإن الوزن الشّعري مثّل عند القدماء الصّورة المثلى للتناسب الصّوتي في الشّعر، وقد أجمعوا على أثره الجماليّ الغامض، وردوه إلى التّناسب الذي يحقّقه، وهو وإن كان سمة خالصة للشعر، فإن النّثر قد يقبس منه، كما في الموازنة والسّجع والترصيع.

2– القافية:

القافية هي من أهم أشكال التّناسب الصّوتي بعد الوزن وقد عدها ابن رشيق «شريكة الوزن في الاختصاص بالشّعر»[20]، فالقافية مثلت عند القدماء ـــ إلى جانب الوزن ـــ أحد

ثوابت الشّعر ومقوماته إذ الكلام «لا يسمّى شعرا حتى يكون له وزن وقافية»[21].

وعلى الرَّغم بعض اختلاف القدماء حول مفهوم القافية وحدودها فإنهم كانوا متفقين بشأنّها على مبدأين على الأقل:

المبدأ الأول : أنّها وحدة صوتية تتكرر خلال جميع أبيات القصيدة سواء أضاقت فاقتصرت على آخر حرف في البيت، أم اتسعت فشملت البيت كله، كما نقل ابن رشيق عن بعضهم أنّه قال: «البيت كله هو القافية، لأنّك لا تبني بيتا على أنّه من الطويل، فتخرج منه إلى البسيط، ولا إلى غيـره مـن الأوزان»[22]، ونلاحظ أن أصحاب هذا الرأي الذيّ نقله ابن رشيق اعتمدوا على مبدإ التّكرار في تحديدهم لمفهوم القافية، حتى طابقوا بينها وبين الوزن، ولكن المفهوم الأشهر للقافية هو أنّها «ما يلزم الشّاعر تكريره في كلّ بيت من الحروف والحركات»[23]

والمبدأ الثاني: هو الطّبيعة الجماليّة للقافية، كما للوزن، فحسن الشّعر يرجع إلى «إقامة الوزن ومجانسة القوافي، فلو بطل أحد الشيئين خرج عن ذلك المنهاج، وبطل ذلك الحسن الذي له في الأسماع»[24]، فالتّناسب الذي يحقّقه الوزن في البيت كله من خلال انتظام الصّوامت والصّوائت أفقيا، تؤكده القافية في القصيدة عموديا، بانتظام وحدة صوتية تتكرر في جميع الأبيات.

ويمكن أن يتحقّق التّناسب الصّوتي على المستوى الأفقي أيضا في ما عرف لدى البلاغيّين بالتّصريع، وقد ذكر ابن رشيق أن «المصرّع أدخل في الشّعر، وأقوى من غيره»[25]، وما ذلك إلا بسبب الحضور المزدوج للقافية في شطري البيت، بما يعني صورة أكمل للتناسب.

وقد شبه بعض القدماء القوافي تشبيها له مغزاه، عندما قالوا إنها "حوافر الشّعر"[26]، وهذا يحيل إلى آثار الحوافر على الأرض «فهي ترسم مجرى متوازي الجانبين، وكذلك القوافي، فهي ترسم مجرى الأبيات، تتكرر في العروض والضرب، فتحدد شطرين متساويين،

ثم تتوالى فارضة أن تتساوى الأبيات التّالية في شطريها، فينشأ عن ذلك خطان متوازيان، هما خط الصدر وخط العجز، فكأن الشّاعر يقفز من بيت إلى بيت، كما يقفز الفرس بين خطــوة وخطــوة»[27]، وكما يحدد الإيقاع وسرعة السير موقع الحوافر، تحدد القوافي إيقاع البيت ووزنه، والثّابت في كلّ ذلك هو التّكرار المنتظم للعناصر، والتّماثل بين الوحدات، وإن هذا التّماثل هو الذي يؤسس للقافية شرعية وجودها، ويمكنها من أداء ما يتوخّى منها من قيم فنية وآثار جماليّة، وعلى ذلك يكون حظها من الجمال بقدر ما يتحقّق من انسجام وتماثل بين مكوّناتها، من الصّوامت والصّوائت، يقول حازم القرطاجني: «والذي يجب اعتماده في مقاطع القوافي أن تكون حروف الرّوي في كلّ قافية من الشّعر حرفا واحدا بعينه، غير متسامح في إيراد ما يقاربه معه ... ومما يوجبه الاختيار أيضا أن تكون حركات حروف الرّوي من نوع واحد، لا يجمع بين رفع وخفض ولا غير ذلك ... ومن ذلك أيضا وجوب التزام حروف العلّة الواقعة سواكن بين أقرب متحرك يتلوه ساكن إلى الرّوي وبين حرف الرّوي»[28].

إن هذه الضّوابط تبدو معايير جماليّة للقافية، وبناء عليها يكون كلّ إخلال بمبدإ من مبادئ تناسب القافية إخلالا بأحد هذه المعايير الجماليّة ، أو عيبا من عيوبها باصطلاح البلاغيّين، ومما ذكروه من ذلك، الإقواء والإكفاء والسناد[29].

فالإقواء: رفع بيت وجر آخر، كقول النّابغة:

زَعَمَ البَوَارِحُ أَنَّ رِحْلَتَنَا غَدًا   وَبِذَاكَ خَبَّرَنَا الغُرَابُ الأَسْــوَدُ

لاَ مَرْحَبًا بِغَدٍ وَلاَ أَهْــلاً بِــهِ   إِنْ كَانَ تَفْرِيقُ الأَحِبَّةِ فِي غَدِ[30]

والإكفاء: اختلاف حرف الرّوي، قال المرزباني أنشدني أبو عبيدة لجواس بن جرهم.

قُبِّحْتِ مِنْ سَالِفَةٍ وَمِنْ صُدُغْ   كَأَنَّها كُشْيَةُ ضَبٍّ فِي صُقُعْ[31]

وأما إذا اختلفت الحركة التي قبل الرّوي، فهو السناد[32].

وفي كلّ عيب من هذه العيوب التي اصطلح عليها النّقاد والبلاغيّون، نجد ثمة إخلالا

بشرط من الشروط التي حدّدها حازم القرطاجني لكمال القافية وحسنها، وخرقا لما سمّاه ثعلب (ت291) اتساق النّظم[33]، عندما ذكر عيوب القافية.

لكن ما سبق لا يعني أن القافية ذات معيار جماليّ وحيد هو الوحدة والتّماثل فحسب، إذ إن فيها مظهرا للاختلاف والتنوع، ذلك أن القافية جزء من كلمة ذات دلالة معينة، وهي وإن كانت لا تمثل إلا جزءا من هذه الكلمة، فإن هذه الكلمة المتضمنة للقافية «تتمتع بوجود مزدوج، فهي توجد على المستوى المعجمي، بفضل معناها وشكلها... وتوجد على مستوى تناسبات التجانسات الصّوتية في القصيدة»[34]، وبذلك تحدث القافية نوعا من المفارقة بين الصّوت والدّلالة، عندما تحافظ على نسبة ثابتة من التّشابه الصّوتي، ولكنه تشابه لا يرافقه ترابط دلالي، مع أن التجربة أثبتت ميل كلّ مستعملي اللّغة إلى الربط بين التّشابه الصّوتي والتقارب الدّلالي، فالتّشابه الصّوتي بين كلمتين يفترض دائما قرابة بين معنييهما[35] كما يقول "كوهن" .

وعلى الرّغم من أن القافية ذات طبيعة صوتية خالصة في الأساس فإن لها صلة بالمعنى، فبين «تشابه أو تطابق الصّوت، واختلاف أو تضاد المعنى يكمن البعد الجماليّ للقافية، كما ذهب إليه هوبكنز[36]، وهي بذلك نوع من الجناس بصفة عامّة، بل إنّها أصل له كما سيأتي، فالقافية ترتبط بالتّماثل على مستوى الأصوات، ولكنها ترتبط باختلاف الدّلالة وتنوعها بين الكلمات التي تتضمنها، وعلى ضوء هذا يمكن أن ندرك سبب أن جعل البلاغيّون من عيوب القافية الإيطاء، أو تكرير القافية بمعنى واحد[37]، لأنّ هذا التكرير المتماثل يلغي مبدأ التنوع، بل إن مجرد إعادة استعمال كلمة في القصيدة، وإن اختلف معناها، هو من إيطاء القافية، كما هو ظاهر من كلام المرزباني[38]، فلابد من توفر قدر من الاختلاف الصّوتي أيضا.

وفي المقابل لم يستحسن البلاغيّون الاكتفاء في تحقيق التّماثل الصّوتي، بما يمكن أن تحققه الضمائر ما دامت ليست من صميم الكلمة، بل اشترطوا في ما كان من كَافَات

الضمائر وتاءات التأنيث «أن يلتزم قبلها حرف بعينه، ويلتزم فيه حركة بعينها»[39] كما نص عليه صاحب المنهاج، فالصّورة المثلى للقافية عندهم فيما يبدو، هي أن تكون جزءا من أصل الكلمة، وأن يستعمل شكل هذه الكلمة مرَّة لا غير، وفي هذا كله تحقيق لمبدإ الوحدة في التنوع.

وهكذا يمكن القول إن الوزن والقافية هما أهم مظاهر التّناسب الصَّوتي، وإذا اعتمدنا التّقسيم اللساني الحديث للفونيمات إلى صوامت وصوائت، أمكننا القول بأن الوزن إنّما يقوم على تناسب توزيع الصَّوائت بين شطري البيت، أو بين البيت والأبيات الأخرى في القصيدة، بينما تقوم القافية على تماثل الصَّوامت أوالحروف، وهذا يجعل الوزن والقافية ــ فيما نرى ــ أصل جميع أشكال التّناسب الصَّوتي الأخرى، فهذه التّناسبات الصَّوتية تقوم على تناسب توزيع الحركات إلى السكنات؛ كما في الموازنة، أو على تشاكلّ الحروف؛ كما في السَّجع والتّصريع ولزوم ما لا يلزم، أو عليهما معا؛ كما في الترصيع.

3- الموازنـــة:

الموازنة كما عرفها ابن الأثير « أن تكون ألفاظ الفواصل من الكلام المنثور متساوية في الوزن، وأن يكون صدر البيت الشّعري وعجزه متساويي الألفاظ وزنا»[40]، فالموازنة شبيهة بالوزن الشّعري من هذه الناحية، حيث تعتمد على تناسب توزيع الحركات بالنسبة إلى السكنات، ولكنها تكون بين الكلمات لا الأبيات، وقد عد القزويني الموازنة أحد أنواع السَّجع، وسمَّاه سجع الموازنة، وعرفه بقوله: «أن تكون الفاصلتان متساويتين في الوزن دون التقفية، كقوله تعالى: ﭽ ﯓ ﯔ ۀ ه ﭼ[الغاشية: 15، 16]»[41].

ولكن القزويني جاء بمصطلح آخر هو المماثلة، وهي ــ كما يستنتج من تعريفه ــ أخص من الموازنة التي تتعلق بالكلمات الأواخر في التّركيب أو في الشطر الشّعري، في حين تتحقّق المماثلة إذا «كان في إحدى القرينتين من الألفاظ أو أكثر ما فيها مثل ما يقابله من الأخرى في الوزن»[42].

وقد مثل القزويني لها بقوله تعالى: ﭽ ﮉ ﮊ ﮋ ﮌ ﮍ ﭼ [الصافات: 117،118]

وقول أبي تمام:

مَهَا الوَحْشِ إلاَّ أنَّ هَاتَا أَوَانِسُ قَنَا الخَـــطِّ إلاَّ أنَّ تِلْكَ ذَوَابِـــلُ[43]

أما التّأثير الجماليّ للموازنة، فمرده ـــ كما ذكر ابن الأثير ـــ إلى ما تقوم عليه وتحققه في الكلام من تناسب واعتدال بين أجزائه، فـــ «إذا كانت مقاطع الكلام معتدلة وقعت في النّفس موقع الاستحسان»[44].

والموازنة كما يبدو من تحليلات البلاغيّين تتعلق بالوزن الصَّرفي للكلمات لا الوزن العروضي، وبرغم المناسبة بينهما فإن الوزن الصَّرفي أخص من الوزن العروضي؛ لأنَّ الحركات تتكافأ في ميزان الصَّرف، وعلى ذلك تكون الموازنة ـــ لا سيما في شكلها التام ـــ أمرا زائدا على تحقق الوزن الشّعري في البيت، فبيت أبي تمام السَّابق كان يمكن أن يرد الشطر الثاني فيه موزونا عروضيا وغير متشابه الألفاظ من حيث الوزن الصَّرفي مع الشطر الأول.

وكذلك في الشّعر، فإن الموازنة تتحقَّق عن طريق تماثل كلمتين أو مجموعة من الكلمات، في البنية الصَّرفية دون الالتفات إلى جانب العروض.

وعلى العموم فإن الموازنة، إحدى ظواهر التّناسب الصَّوتي التي يمكن إلحاقها بالوزن العروضي، لما بينهما من صلة وتداخل، وهي لاشك، تؤدي ما يؤديه الوزن من إيقاع صوتي، ولكن الموازنة لا تقتصر على الشّعر، بل تمتد إلى النّثر أيضا.

4- السَّجع:

يقوم السَّجع على تماثل الصَّوامت بين كلمتين أو مجموعة من الكلمات، ومع أن بعض البلاغيّين جعلوا اتفاق الوزن من مقوماته، فإننا نفضل استعمال مصطلح السَّجع، من غير هذا الشرط؛ لأنَّ الأصل فيه أن يكون في النّثر لا في الشّعر، والدَّليل على ذلك تعريفهم له بأنّه: «تواطؤ الفاصلتين من النّثر على حرف واحـــد»[45] وجعلهم «الأسجاع من النّثر كالقوافي في الشّعر»[46].

ومعلوم أن القافية تقوم على تماثل الحروف الصَّوامت بالأصل، وهناك من وسع مفهوم السَّجع كالقزويني والعلوي، اللَّذين جعلاه يشمل تناسب الأوزان (السَّجع المتوازن)، وتناسب الأوزان والفواصل(السَّجع المتوازي أو الترصيع)، وتناسب الفواصل (السَّجع المطرف)[47].

وهذا النَّوع الأخير (السَّجع المطرف) مثاله قوله تعالى: ﭽ ﭷ ﭸ ﭹ ﭺ ﭻ ﭼ ﭽ ﭾ ﭿ ﭼ[نوح: 13 ، 14].

غير أن السَّجع لم يقتصر على النَّثر بل امتد إلى الشّعر أيضا، قال أبو هلال العسكري: «وقد أعجب العربَ السَّجع حتى استعملوه في منظوم كلامهم، وصار ذلك الجنس من الكلام منظوما في منظوم، وسجعـــا في سجع»[48]، وفي هذه الحالة يتضافر السَّجع والقافية لتحقيق نسبة أكبر من التَّناسب، من خلال الأحرف المتماثلة أفقيا بالنسبة إلى السَّجع، وعموديا بالنسبة إلى القافية، وعليه يمكن أن نلحق بالسَّجع في هذه الحالة كلا من التَّصريع ولزوم ما لا يلزم، بوصفهما تعزيزا للتناسب، بزيادة عدد الوحدات المتماثلة في الشّعر خاصة، لذلك جعل القزويني التَّصريع ولزوم ما لا يلزم نوعين من السَّجع[49].

وقد اشتهر تصريع مطالع القصائد حتى ليكاد يكون ظاهرة عامَّة عند الشّعراء نظرا إلى أهمية الانطباع الذي يأخذه المتلقي من خلال البيت الأول في القصيدة، يقول حازم القرطاجني: «إن للتصريع في أوائل القصائد طلاوة وموقعا من النّفس، لاستدلالها به على قافية القصيدة قبل الانتهاء إليها، ولمناسبة تحصل لها بازدواج صيغتي العروض والضرب، وتماثل مقطعها لا تحصل لها دون ذلك»[50]، أما إذا كان التَّصريع في وسط القصيدة فإنه «يعلن عن تغيّر الغرض ... [و] يعلم بالانتقال إلى ضرب مختلف»[51]، إنه نوع من التأكيد على النغم المصاحب للقصيدة، إيذانا ببداية قطعة جديدة ذات مضمون ربما كان مختلفا.

غير أن القيمة الفنّية للتصريع لا يمكن اختصارها في الإعلام بالقافية قبل كمال البيت[52]، أو الإيذان بتغيّر موضوع الأبيات، بل ينبغي أن ينظر إلى التَّصريع في إطار

التّناسب الصَّوتي الذي تقوم عليه لغة الأدب، ولغة الشّعر خاصة، وما يحرص عليه الشَّاعر من توفير النغم الموسيقي، جذبا للأسماع واستمالة للنفوس وتشويقا إلى متابعته والمتعة بشعره.

ولئن كان التّصريع تكثيفا للتناسب والتّماثل على المستوى الأفقي في البيت الواحد، فإن النّوع الثاني أو لزوم ما لا يلزم هو تكثيف للتماثل على المستوى العمودي إلى جانب القافية؛ بـــأن «يلتزم [الشَّاعر] حرفا مخصوصا قبل حرف الرَّوي من المنظوم أو حركة مخصوصة»(53)، وهو نوع من تمديد القافية أو توسيعها بما يجعل وقعها أقوى، مثلما تقوى النبرة الدورية للإيقاع في الموسيقى إذا زيد في قوتها.

ولا يقتصر لزوم ما لا يلزم على الشّعر، بل يمكن أن يوجد في غيره، وقد مثل القزويني له بقوله تعالى: چ ڈ ژ ڑ ڑ ڑ ک ک ک ک گ گ گ گ گ گ گ گ گ گ گ چ [الأعراف: 201، 202] ، وهذا يؤكد أن لزوم ما لا يلزم والتَّصريع والسَّجع والقافية كلها تنوعات لظاهرة عامَّة واحدة هي التَّماثل بين أحرف أواخر الكلمات في النّثر أو الشّعر، ولكن القافية تتميز بأنّها تختص بالشّعر، بينما نجد الأنواع الأخرى في الشّعر والنّثر جميعا.

القافية تعتمد على اطّراد التّماثل العمودي للأحرف، أما السَّجع والتَّصريع، فالتَّماثل فيهما يكون أفقيا، سواء أكان ذلك في النّثر أم في الشّعر، ولذلك فهما لا يتصفان بالاستمرار والاطّراد الذي تكون عليه القافية، لاسيما في الشّعر القديم، وينفرد لزوم ما لا يلزم باعتماده على التناظر الأفقي إذا ورد في الشّعر؛ لأنّه يتبع القافية عادة؛ ولكنه في النّثر يلحق بالسَّجع والتَّصريع في قيامه على التناظر الأفقي.

5- الترصيـــع:

الترصيع هو أكثر الأنواع الصَّوتية تحقيقا للتناسب، لأنّه يعتمد على اتفاق الأوزان والقوافي معا، وقد عرّفه ابن الأثير بقوله: «هو أن تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكلّ لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الوزن والقافية»(54)، ومثّل له بقوله تعالى:

چگ گ گ ں ڻ چ [الغاشية: 13، 14]، وهو بهذا المفهوم ينطبق على ما سمّاه العلوي السّجع المتوازي[55].

والطّبيعة الجماليّة للتّرصيع تتجلّى من دلالة المصطلح ذاته، فـ «هو مأخوذ من ترصيع العقد، وذاك أن يكون في أحد جانبي العقد من اللآلئ مثل ما في الجانب الآخر»[56].

وقد قسم العلوي الترصيع إلى نوعين: ترصيع كامل وترصيع ناقص؛ فالكامل «هو أن تكون كلّ لفظة من ألفاظ الفصل الأول مساوية لكلّ لفظة من ألفاظ الفصل الثاني في الأوزان والقوافي، من غير مخالفة لأحدهما للثاني في زيادة ولا نقصان»[57]، أما التّرصيع الناقص فهو«أن يختلف الوزن وتستوي الأعجاز»[58].

ويبدو أن العلوي أخذ الوزن بمعناه الصَّرفي لا العروضي حيث رفض أن يكون قوله تعالى: چ ژ ژ ڑ ڑ ک ک ک گ چ [الانفطار: 13،14] من الترصيع التام، لعدم التّماثل في الوزن بين كلمتي ﴿ ژ﴾ و﴿ک﴾، وهذا صحيح من الناحية الصَّرفية؛ فوزن كلمة ﴿ ژ﴾ هو الأفعال، ووزن ﴿ ک﴾ الفُعَّال، ولكننا إذا أخذنا الوزن بمعناه العروضي، فإن وزن الكلمتين في هذه الحالة واحد وهو (| O | O | O |).

والحق أن البلاغيّين لم يفصِّلوا القول في الذي يعنون بالوزن، عندما عرفوا الترصيع والموازنة وغيرهما من أنواع التّناسبات الصَّوتية، ولكننا نرجح أن يكون الوزن عندهم بمفهومه العروضي، لأنَّ هذا يسمح بتوسيع مجال التّناسبات لتشمل كلّ جزأين اتفقا في ترتيب الحركات والسكنات دون النّظر إلى نوع الحركة، فكلمات مثل (أقام، يقوم، أقيم) ذات وزن عروضي واحد، رغم اختلاف أوزانها الصَّرفية.

وقد كان هذا منهج بعض العلماء في تناول الترصيع، فالباقلاني مثلا جعل من الترصيع قول ابن المعتز:

أَلَمْ تَجْزَعْ عَلَى الرَّبْعِ المَحِيلِ وَأَطْـلاَلٍ وَآثَـارٍ مَحُـولِ[59]

كما جعل منه قوله تعالى: چ گ گ گ گ ڳ ڳ ڳ ڳ ڳ ڳ چ

[الأعراف: 101، 202] [60]

وظاهر أن الكلمتين (محيل) و(محول) متفقتان في الوزن العروضي دون الصَّرفي، وكذلك الكلمتان ﴿ﮔ﴾ و﴿ﮕ﴾.

غير أن الترصيع لا ينبغي أن يكون في جميع النّص أو في أكثره، بل يكون على قلة حتى يتحقَّق أثره الجماليّ، قال العسكري بعد أن عرّف الترصيع وجاء بأمثلة عنه: «ومثل هذا إذا اتفق في موضع من القصيدة أو موضعين كان حسنا... فإذا كثر وتوالى دل على التكلف» [61]، وإلى هذا ذهب ابن الأثير حين رأى أن «هذه الأصناف من التَّصريع والترصيع والتجنيس وغيرها إنَّما يحسن منها في الكلام ما قل وجرى مجرى الغرة من الوجه، أو كان كالطراز من الثوب، فأما إذا تواترت وكثرت فإنها لا تكون مرضية» [62].

والتوجيه الجماليّ لهذا الحكم هو أن هذه الأنواع كلها مبنية على التَّماثل، فإذا كثرت افتقد العمل إلى مبدإ التنوع، كما أن ميزتها وتأثيرها لا تحققهما إلا إذا كانت متفردة داخل العمل، فإذا تواترت ذهبت ميزتها وأثرها اللّذان يكونان لها قليلة أو متفردة.

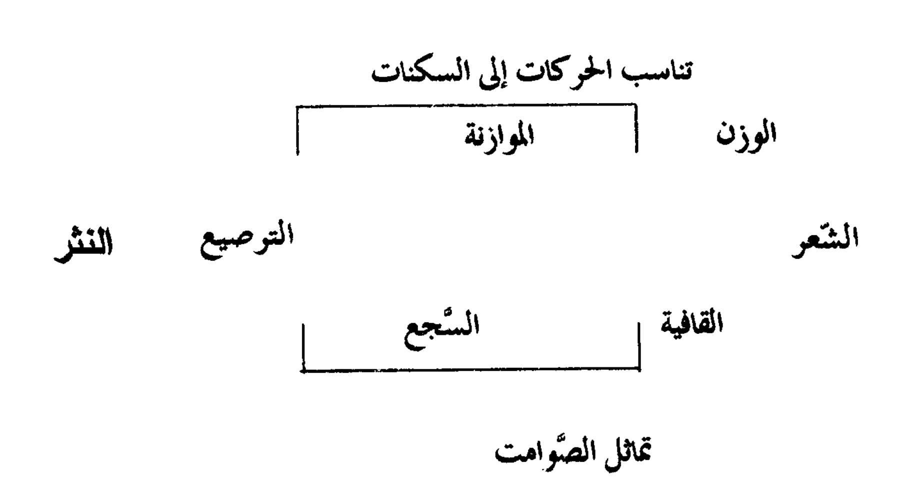
وذكر ابن الأثير من ضوابط السَّجع «أن تكون كلّ واحدة من السَّجعتين المزدوجتين مشتملة على معنى غير المعنى الذي اشتملت عليه أختها» [63]، وهذا المقياس قريب مما اشترطوه للقافية بأن لا تتكرر بمعنى واحد [64]، والداعي إلى هذا في الحالتين هو مطلب التنوع واجتناب التّكرار المتماثل للوحدات، فإذا حدث تكرار الوحدة الصَّوتية، فلابد من أن تكون بمعنى جديد، غير المعنى الذي اشتملت عليه أختها، وإذا كان تكرار الوحدات لفظا ومعنى مقبولا في بعض السّياقات، فإنه في مواضع كهذه يبدو إجراء غير محبّب، ويتجلّى هذا أكثر في الجناس الذي تتضح فيه معالم البعد الدّلالي، وتبرز جنبا إلى جنب مع المظهر الصَّوتي.

لقد تناولنا أبرز المفاهيم التي عبرت عن الظّواهر العامَّة في التَّناسب الصَّوتي، ولو تتبعنا المصطلحات البلاغيّة لوجدناها كثيرة جدا، وبقدر كثرتها، كان التداخل بينها والاختلاف بين البلاغيّين في ضبط حدودها، ولكن هذه المصطلحات ـــ مهما بلغت كثرة واختلفت

معانيها بين البلاغيّين ـــ ترجع إلى أصل عام هو التّناسب الصَّوتي بمظاهره وعلاقاته المختلفة (تساو، أو تماثل، أو تناظر، أو تكافؤ...).

وعلى العموم فإن ظواهر التّناسب الصَّوتي تنبني كلها على المبدأين اللّذين يقوم عليهما الوزن والقافية، أي تناسب الحركات إلى السكنات في الوزن، وتماثل الصَّوامت في القافية، فمن النّوع الأول: الوزن والموازنة، ومن النّوع الثاني: السَّجع، والتّصريع، ولزوم ما لا يلزم، أما الترصيع فهو يقوم على اجتماع نوعي التّناسب (تناسب الحركات، وتماثل الصَّوامت).

ويمكن تمثيل ظواهر التّناسب الصَّوتي بالشكل الآتي:



فإذا كان الشّعر يقوم على خاصيتي الوزن والقافية وهما نوعان من التّناسب الصَّوتي، فإن الترصيع ينتج عن تحقق الموازنة والسَّجع، وهذا يعني أن الترصيع هو نوع من الاختزال لبنية الشّعر، وأن بنية الشّعر هي المثل المحتذى في لغة النّثر الأدبيّ، من خلال كثير من الظّواهر المتصلة بالوزن والقافية، وهما أصلاً التّناسبات الصَّوتية.

الهوامش

(1) ينظر: أحمد مطلوب، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ص686 وما بعدها.

(2) الجرجاني محمد بن علي، الإشارات والتنبيهات، ص305.

(3) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص45.

(4) ينظر: محسن محمدعطية، غاية الفن، ص10.

(5) ابتسام أحمد حمدان، الأسس الجماليّة للإيقاع البلاغي، ص29.

(6) الأخضر جمعي، نظرية الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات.

(7) محمد العمري، الموازنات الصوتية، ص21.

(8) محمد عبد المطلب، البلاغة العربية، ص352.

(9) ابن رشيق، العمدة، ج1، ص141.

(10) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص267.

(11) الأخضر جمعي، نظرية الشّعر، ص177.

(12) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص259.

(13) المرجع السابق، ص267.

(14) المرجع نفسه، ص267.

(15) المرجع نفسه، ص267.

(16) ابن الأثير، المثل السائر،ج2، ص300، والبيتان لم أقف على قائلهما.

(17) المرزباني، الموشح ، ص103.

(18) المرجع نفسه، ص103، والأبيات للأسود بن يعفر، وقد ورد أولها في لسان العرب، مادة (ذيل)، ج17، ص1530.

(19) جو كوهن، النّظرية الشّعرية، ص244.

(20) إبن رشيق، العمدة، ج1، ص159.

(21) المرجع نفسه، ج1، ص159.

(22) المرجع نفسه، ج1، ص159.

(23) التنوخي القاضي أبو يعلى،كتاب القوافي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي،

ط2، القاهرة، 1978م، ص66.

(24) الرماني، النكت، ص98، 99.

ابن رشيق، العمدة، ج1، ص159.(25)

(26) مصطفى الجوزو، نظريات الشعر عند العرب، دار الطليعة،ط1، بيروت، 1402هـ/1981م

(27) المرجع نفسه، ص38.

(28) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص272.

(29) المرزباني، الموشح، ص19.

(30) المرجع نفسه، ص25، والبيت في ديوان النابغة الذبياني، ص143.

الموشح، ص27، و البيت في خزانة الأدب،ج11، ص325.(31)

(32) الموشح، ص20.

(33) ثعلب أبو العباس ، قواعد الشّعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1417هـ/1996م، ص40.

(34) ابن الشيخ جمال الدين، الشّعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون، دار توبقال، ط1، المغرب، 1996م، ص219.

(35) جون كوهن، النّظرية الشّعرية، ص103.

(36) المرجع نفسه، ص361.

(37) ثعلب، قواعد الشّعر، ص43.

(38)المرزباني، الموشح،ص20.

(39)القرطاجني، منهاج البلغاء، ص274.

(40) ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص269.

(41) القزويني، الإيضاح، ص328.

المرجع نفسه، ص328.(42)

(43) المرجع السابق، ص328، والبيت في ديوان أبي تمام، دار صعب، بيروت، (د. ت)، ص226.

(44) ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص269.

(45) القزويني، الإيضاح، ص325.

(46)المرجع نفسه، ص325.

(47) العلوي، الطراز، ج3، ص12.

(48) العسكري، الصناعتين، ص289.

(49) ينظر: القزويني، الإيضاح، ص326 ــ 329.

(50) القرطاجني، منهاج البلغاء، ص283.

(51) جمال الدين بن الشيخ، الشّعرية العربية، ص221.

(52) ابن الاثير،المثل السائر، ج1، ص235.

(53) العلوي، الطراز، ج2، ص209.

(54) ابن الاثير، ج1، ص255.

(55) العلوي،الطراز، ج3، ص12.

(56) ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص255.

(57) العلوي، الطراز، ج2، ص194.

(58) المرجع نفسه، ج2، ص195.

(59) الباقلاني، إعجاز القرآن، ص84، و لم أقف على البيت في ديوان ابن المعتز.

(60) المرجع نفسه، ص85.

(61) العسكري، الصناعتين، ص419.

(62) ابن الأثير، المثل السائر، ج1، ص235.

(63) المرجع نفسه، ج1، ص195.

(64) ثعلب، قواعد الشّعر، ص43.

قائمة المراجع:

1. ابتسام أحمد حمدان ، الأسس الجمالية للإيقاع البلاغي، دار القلم العربي، ط1، حلب، 1418هـ/1997م.
2. ابن الأثير ضياء الدين، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق: كامل محمد عويضة، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1419 هـ/ 1998م.
3. أحمد مطلوب ، معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، مكتبة لبنان ناشرون، ط2، بيروت (د ت).
4. الأخضر جمعي، نظرية الشّعر عند الفلاسفة الإسلاميين، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1999م.
5. الباقلاّني أبو بكر، إعجاز القرآن، دار ومكتبة الهلال بيروت، ط 1، 1993م.
6. التنوخي القاضي أبو يعلى، كتاب القوافي، تحقيق: عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، ط2، القاهرة، 1978م.
7. ثعلب أبو العباس ، قواعد الشّعر، تحقيق: عبد المنعم خفاجي، الدار المصرية اللبنانية، ط1، القاهرة، 1417هـ/1996م.
8. الجرجاني محمد بن علي، الإشارات والتنبيهات في علم البلاغة، تحقيق: عبد القادر حسين، دار نهضة مصر، القاهرة، 1982م.
9. جمال الدين ابن الشيخ ، الشّعرية العربية، ترجمة: مبارك حنون، دار توبقال، ط1، المغرب، 1996م.
10. جون كوهن، النظرية الشعرية، ترجمة: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، 2000م.
11. ابن رشيق القيرواني، العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، تحقيق:عبد القادر أحمد عطا، دار الكتب العلمية، بيروت، 1422هـ/2001م.
12. الرماني علي بن عيسى ، النكت في إعجاز القرآن، ضمن ثلاث رسائل في إعجاز القرآن، تحقيق: محمد خلف الله، ومحمد زغلول سلام، دار المعارف، ط4، القاهرة،(د ت).
13. العسكري أبو هلال، كتاب الصناعتين، تحقيق: منير قميحة، دار الكتب العلمية، ط2، بيروت، 1409هـ/ 1989م.
14. القرطاجنّي حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن خوجة، دارالكتب الشرقية، تونس، 1966م.
15. القزويني جلال الدين، الإيضاح في علوم البلاغة، تحقيق: علي أبو ملحم، دار ومكتبة الهلال، بيروت،

2000م.

16. محسن محمد عطية ، غاية الفن، دار للعارف، مصر، 1991م.

17. محمد عبد للطلب، البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان، بيروت (د ت).

18. محمد العمري، البلاغة العربية أصولها وامتدادها، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، للغرب، 1999م.

19. المرزباني محمد بن موسى، للوشح في مآخذ العلماء على الشعراء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط1، بيروت، 1425م /1995م.

20. مصطفى الجوزو ، نظريات الشّعر عند العرب، دار الطليعة، ط1، بيروت، 1402هـ/ 1981م.

بلاغة التوكيد ومذاقاته

أ.أحمد شريف حامدي
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة فرحات عباس / سطيف

يرجع سبب ضعف النحو وجموده، بل وجفافه إلى انفصاله عن علم المعاني، فصار جسدا لا روح فيه، فهو كالسمك الذي أخرج من محيطه.

إنّ علمي النحو والمعاني لا يمكن الفصل بينهما، وأنّ ما تركه الإمام عبد القاهر الجرجاني من مباحث في دلائل الإعجاز وغيره يعتبر الطريق الأسلم الذي كان على النحاة أن يسلكوه بدراستهم للنّحو.

وقد قال البلاغيون قديما : إن لكل مقام مقالا، وإنّ لكل كلمة مع صاحبتها مقاما، يفهم منه معنى : امتزاج النحو بعلم المعاني، كما أن فكرة "المقام" التي توصل إليها شيوخ البلاغة، كانوا متقدمين بها قرونا على زمانهم، ذلك لأن فكرتي المقام والمقال باعتبارهما أساسين متميزين من أسس تحليل المعنى يعتبر الآن في الغرب من الكشوف التي جاءت نتيجة لمغامرات العقل المعاصر في دراسة اللغة.(1)

لقد تم الانفصال بين النحوي والبلاغي، وحدث الشقاق بينهما بعد عبد القاهر الجرجاني، مع أن الصلة بينهما لا تنفصم عراها، فكلاهما يتعاملان مع الأداء اللغوي.

إن هذا الانفصال بين العلمين "النحو والبلاغة" يتحمل تبعته النحويون المتأخرون حينما أهملوا دراسة الظواهر النحوية ضمن تراكيبهما اللغوية، وقصروا جهدهم على البحث في ضبط أواخر الكلمات، ولم ينتبهوا إلى البناء وقيمته النحوية الفنية.(2)

بل إن بداية ظهور الجمود في الدرس البلاغي يتحمل مسؤوليتها السكاكي، كما يرى بعض الباحثين : "لقد خيل إليه أنه بمنهاجه المنظم المقنّن يُصلح من شأن البلاغة فإذا به، من حيث لا يدري، يفسدها ويسيء إليها."(3)...

ذلكم هو السبب الرئيس في ضعف النحو وعزوف طلبتنا عن دراسته، لأنه صار عبارة عن قوالب تملأ مرة وتفرغ أخرى دون أي اهتمام بالمقامات التي يرد فيها.

والسبب نفسه هو الذي دفعني إلى الإسهام بهذا البحث المتواضع والذي ساهم في إخراجه مناقشة الطلبة في شواهد من القرآن الكريم على توكيد الخبر.

والآيات هي :

- قوله عزّ وجل : "وما أنزل الرحمن من شيء إن أنتم إلاّ تكذبون" (يس/15).
- وقوله "وما أنفقتم من شيءٍ فهو يخلفه وهو خير الرازقين" (سبأ/39).
- وقوله "وما ربك بظلاّم للعبيد" (فصلت/46).
- وقوله "أليس الله بكافٍ عبده" (الزمر/36).
- وقوله "وإن من شيءٍ إلاّ يسبح بحمده ..." (الإسراء/44).

فبعد المناقشة تبيّن لي أنهم لا يعرفون من وظائف هذه الحروف إلا أنها حروف جرّ زائدة فحسب.

التوكيد في لغتنا العربية أنواع، وله مذاقات عذبة، ودلالات تختلف باختلاف المقامات الوارد فيها، وأحاول في هذا البحث تقديم بعض صوره وأسراره من خلال آي الذكر الحكيم. كالتوكيد بالحروف، والتوكيد بضمير الفصل، والتوكيد بالجمل، والتوكيد بالتكرار، والتوكيد بنقل الجمل من مستوى إلى آخر، إلى غير ذلك مما نعرضه في هذا البحث وما سنعرضه مستقبلا بحول الله.

*** أولاً : التوكيد بالحروف :**

نأخذ من الحروف على سبيل الذكر حرف (من) :

من : هي حرف من حروف الجر الذي له مذاقاته أيضا ومن معانيها : أنها تكون لابتداء الغاية، وتكون للتبعيض، وتكون للتوكيد.(4)

وذهب الزمخشري إلى أن كل معاني (من) تعود إلى الابتداء.(5)

وهناك آراء أخرى مبثوثة في كتب النحو تصل بها إلى أكثر من معنى...

ومن أمثلة مجيئها للتوكيد قوله عز وجل في سورة يس "وما أنزل الرحمن من شيء إن أنتم إلا تكذبون" الآية 15.

فسياق الآية إنكار وجحود من القوم الذين أرسل إليهم الرسل وكان ردهم: "ما أنزل الرحمن من شيء".

إذا تأملنا لفظ "شيء" وجدناه نكرة تدل على القليل، فإذا جاءت منفية وأكد نفيها بالحرف "من" كان المعنى أقوى وأبلغ، إذ يوحي بعدم نزول أي شيء مهما تناهى في الصغر والضآلة، حتى ولو كان جزء يسيرا من هباءة لم يترله الله.

والقول نفسه في قوله عز وجل " وإن من شيءٍ إلا يسبح بحمده ولكن لا تفقهون تسبيحهم إنه كان حليما غفورا " تدل الآية على أنه مهما كان في هذا الكون من أكبر مخلوق إلى أصغر مخلوق، ولو تناهى في الصغر إلى أبعد الحدود يسبح الله عز وجل.

وتقول مثلا: ما قرأت شيئا، نفيك للقراءة غير مؤكد وغير مضبوط، إذ يمكن أنك قد قرأت سطرا من صحيفة، أو كلمة أو كلمتين من سطر، أو جزء من كلمة. لكن عندما تريد نفي القراءة مطلقا ولو بعض كلمة تقول : ما قرأت من شيء، فيكون نفيك للقراءة مؤكدا تأكيدا ثابتا، وأنك لم تقرأ شيئا مهما صغر وضؤل.

واقرأ معي قوله عز وجل في سورة المائدة، الآية 19 "ما جاءنا من بشير ولا نذير"، فحرف "من" جاء توكيدا لعموم ما بعدها، أي : ما جاءنا أي بشير ولا نذير.

ثانيا: التوكيد بضمير الفصل هو:

ضمير الفصل هي تسمية بصرية، أما الكوفيون فيسمونه:

ضمير العماد، وهو ضمير منفصل يؤتى به ليتعين أن ما بعده خبر وليس صفة.

قال الزمخشري : "فائدة ضمير الفصل الدلالة على أن الوارد بعده خبر لا صفة، والتوكيد، وإيجاب أن فائدة المسند ثابتة للمسند إليه دون غيره".(6)

فضمير الفصل يزيل الاحتمال والإبمام من الجملة التي يدخل عليها ويفيد التوكيد وخير ما يمثله قوله عز وجلّ في سورة النجم الآيات :(43-50):

"وأنه هو أضحك وأبكى (.) وأنه هو أمات وأحيا (.) وأنه خلق الزوجين الذكر والأنثى (.) من نطفة إذا تمنى (.) وأن عليه النشأة الأخرى (.) وأنه هو أغنى وأقنى (.) وأنه هو رب الشعرى (.) وأنه أهلك عادا الأولى(.)"

تلاحظ أن ضمير الفصل قد ذكر في بعض الآيات وغاب عن آيات أخرى... فما السر في ذلك ؟..

الأفعال "أضحك، وأبكى، وأمات، وأحيا، وأغنى، وأقنى" مقيدة بضمير الفصل ليبين الله عز وجل للمشركين أن تلك الأفعال ينفرد بها هو وحده ولا يشاركه فيها أحد كما يزعمون.

أما فعل "الخلق" فا لمشركون يعترفون بفعله لله عز وجل قال تعالى "ولئن سألتهم من خلقهم ليقولن الله"، أما فعل"النشأة الأخرى" والبعث غدا يوم القيامة فهم ينكرونه ويجحدونه. وجاء الحديث عنه غير مؤكد بضميره الفصل فما السر في ذلك؟

والجواب : تصور معي أن مخترعا توصل بعد جهد جهيد وعناء طويل إلى اختراع آلة من الآلات، ثم تقدم باختراعه إلى إحدى الشركات لتنتجه، وبعد أيام اتصلت به الشركة وطلبت منه نموذجا آخر لاختراعه، لأن الذي قدمه إليها قد ضاع منها. أيجد المخترع صعوبة ويعجز عن إنجاز نموذج آخر لاختراعه، أم أنه ينجزه بيسر وسهولة؟. ولله المثل الأعلى، إعادتهم غدا يوم القيامة وإحياؤهم من جديد أهون على الله وأسهل أم أن خلقهم هو الأصعب؟ فمن الغباء أن يعترفوا بأن الله هو الذي خلقهم ثم ينكرون عليه النشأة الأخرى، فهي أهون من النشأة الأولى، ولا يصعب عليه عز وجل شيء في البداية ولا في الإعادة مصداقا لقوله: "إنما أمره إذا أراد شيئا أن يقول له كن فيكون".

ثالثا: التوكيد بالتكرار:

اقرأ قوله عز وجل في سورة النبأ الآيات (9-11): "وجعلنا نومكم سباتا(.) وجعلنا الليل لباسا (.) وجعلنا النهار معاشا (.)" فالفعل "جعل" هو المسند و"نا" العظمة هي المسند إليه، وقد تكرر الإسناد، ولذلك يعتبر هذا نوع من أنواع التوكيد، ليكون نوع هذا الخبر طلبيا إذ يحسن بالمتكلم أن يؤكد للمخاطب الخبر بمؤكد واحد.

رابعا: التوكيد بالجملة الاسمية:

التعبير بالجملة الاسمية أوكد وأقوى من التعبير بأختها الفعلية، فهي تفيد بأصل وضعها ثبوت الحكم فحسب بلا نظر إلى تجدد، وقد تفيد الدوام والاستمرار بقرينة السياق كما في قوله عز وجل في مدح الرسول ﷺ "وإنك لعلى خلق عظيم" القلم الآية 4.

أما التعبير بالفعلية فهي تدل بأصل وضعها على التجدد في زمن معين مع الاختصار، لأن فعلها يدل بذاته على أحد الأزمنة الثلاثة لا بقرينة خارجية عنه، بخلاف الاسم الذي يدل على الزمن المعين بقرينة أخرى كأن تقول : أمس، أو الآن، أو غدا.

وقد تفيد أيضا الاستمرار ا لتجددي شيئا فشيئا بمعونة القرائن ،و خير مثال على ذلك قوله عزّ وجلّ: "قد أفلح المؤمنون (.) الذين هم في صلاتهم **خاشعون**(.) والذين هم عن اللغو **معرضون** (.) والذين هم للزكاة **فاعلون**(.) والذين هم لفروجهم **حافظون** (.) إلا على أزواجهم أو ما ملكت أيمانهم فإنهم غير ملومين (.) فمن ابتغى وراء ذالك فأولئك هم **العادون** (.) والذين هم لأماناتهم وعهدهم **راعون** (.) والذين هم على صلواتهم **يحافظون** (.) أولئك هم **الوارثون** الذين يرثون الفردوس هم فيها **خالدون** (.)" (المؤمنون/1-11).

تدبر معي الآيات السابقة وتأمل الأخبار التي تحتها سطر تجدها أسماء وليست أفعالا ما عدا الخبر "يحافظون" في نهاية الآيات.

والسر في ذلك أنها أخبار ثابتة ملازمة لأصحابها لا تفارقهم ولا تتغير ولا تتبدل، فالصلاة لاتكون صلاة إذا فقدت صفة الخشوع، فروحها الخشوع، وهي بدونه، مجرد حركات وسكنات لا غير ولذلك أخبر عنها بالخبر الاسمي "خاشعون" وكذلك بالنسبة للغو، فهو الصفة الثانية للمؤمنين بعد الخشوع في الصلاة، فالإعراض عنه صفة ثابتة لصيقة بهم لا تفارقهم ولا تتغير.

أما الزكاة فهم لها فاعلون، أي أنهم يخرجونها طواعية عن طيب خاطر. وهم في إخراجها يجدون لذة وحلاوة، وكأنها صارت عندهم غزيرة فطرية موكوزة في نفوسهم، كغزيرة الجوع والعطش، فهم يتلذذون بها طاعة لله عز وجل ولرسوله عليه الصلاة والسلام، وكذلك حفظ الفروج وحفظ الأمانات والوفاء بالعهد ...

أما المحافظة على الصلوات فجاء الخبر عنها فعلا مضارعا "يحافظون" والسر في ذلك أن التعبير بالفعل يفيد التجدد والتغيير والاستمرار التجددي مع الزمن ومع كل يوم.

فعلى المؤمن أن لا يترك الصلاة وأن يحافظ عليها مدة وجوده في الحياة إلى أن يتوفاه الله....

وهذا هو السر في الاختلاف بين التعبيرين بالاسمية والفعلية، وبين الانتقال من مستوى الاسمية إلى مستوى الفعلية، والعكس.

خامسا: التوكيد بالمصدر وإنابته عن الفعل :

الانتقال من مستوى التعبير بالفعل إلى الانتقال للتعبير بالمصدر... له أيضا أسراره ومذاقاته ومقاماته.

اقرأ معي قول الله عز وجل: "فإذا لقيتم الذين كفروا فضرب الرقاب ..." سورة محمد الآية (4).

الله عز وجل أمر المؤمنين بضرب رقاب الكفرة بمجرد لقائهم، فجاء الأمر بالضرب بواسطة المصدر "ضرب" وأنزل منزلة فعل الأمر "اضرب" فقد انتقلت الجملة من مستوى إلى مستوى آخر، والسر في ذلك يعود إلى أن المقام مقام عزم وجد يتطلب الحزم والعزم في التنفيذ، وعدم التهاون أو التباطؤ، ويتطلب أيضا السرعة في الانقضاض على أعداء الله دون تريث ... وهذا لا يتم ولا يتأتى إلا بالتعبير عن هذه السرعة والمضاء بالمصدر "ضرب" وليس بالفعل "اضرب". ثم تذوق معي طعم الفاء الجميلة المتصلة بالفعل "اضرب" والتي اختصرت الزمن وأكلته بحيث أنه بمجرد اللقاء بين المسلمين وأعداء الله يكون ضرب الرقاب دون فاصل زمني بينهما، أي أن الزمن ينعدم بين اللقاء وفعل الضرب.

ومما تجدر الإشارة إليه أن التوكيد أو عدمه يكونان تبعا لحال المخاطب ودرجة إنكاره قوة أو ضعفا، أو عدم إنكاره، أي أن المتكلم ينظر إلى حال من يخاطب فيصوغ عباراته على ما يقتضيه حاله الحقيقي أو الاعتباري.

وهناك ضروب أخرى من التوكيد ذكرها الدكتور محمد أبو موسى لا ينظر فيها إلى حال المخاطب، وإنما ينظر فيها المتكلم إلى حال نفسه ومدى انفعاله لهذه الحقائق، وحرصه على إذاعتها، وتقريرها في النفوس كما أحسها مقررة أكيدة في نفسه.(7)

ومنه قوله تعالى حكاية عن سيدنا إبراهيم عليه السلام في ضراعته: "ربنا إني أسكنت من ذريتي بواد غير ذي زرع عند بيتك المحرم" إبراهيم/37، وقوله : "ربنا إنك تعلم ما نخفي وما نعلن وما يخفى على الله من شيء في الأرض ولا في السماء" إبراهيم/38.

فالتأكيد هنا لم ينظر فيه إلى حال المخاطب وإنما نظر فيه إلى حال النفس الراجية وبيان مدى انفعالها بهذا الرجاء.

* وقد يكون التوكيد لرغبة المتكلم في تقوية الكلام عند المخاطب وتقريره في نفسه وإن كان غير منكر له كقوله تعالى في مخاطبة النبي عليه الصلاة والسلام: "إنا نحن نزلنا عليك القرآن تنزيلا" الإنسان/23، وقوله : "إنني أنا الله لا إله إلا أنا فا عبدني وأقم الصلاة لذكري" طه/14.

وقوله : "وإن ربك لهو العزيز الرحيم وإنه لتنزيل رب العالمين" الشعراء/191-192.

فالمخاطب عليه السلام ليس في نفسه إثارة شك في هذه القضايا، ولكن التوكيد يهدف إلى زيادة تقرير المعني في نفسه عليه السلام حتى يبلغ به عين اليقين.

وقد يكون التوكيد لتحقيق الوعد كما في قوله عز وجل: "إن الذين سبقت لهم منا الحسنى أولئك عنها مبعدون" (الأنبياء/101، وقوله: "أذن للذين يقاتلون بأنهم ظلموا وإن الله على نصرهم لقدير" الحج/39.

* وقد يكون التوكيد لتحقيق الوعد كما في قوله تعالى: "إنكم وما تعبدون من دون الله حصب جهنم أنتم لها واردون" الأنبياء/98.

* وقد يكون التوكيد للإشارة إلى أن الذي كان لم يكن على وفق ظن المتكلم، فكأن نفس المتكلم تنكره فيؤكده لها، ومثاله قوله تعالى حكاية عن نوح عليه السلام : "قال رب إن قومي كذبون" الشعراء/117.

* وقد يكون التوكيد لغرابة الخبر وحرص المتكلم على أن يؤنس به نفس المخاطب، وإن كان المخاطب لا ينكره، ومثاله قوله تعالى : "فلما أتاها نودي من شاطئ الوادي الأيمن في البقعة المباركة من الشجرة أن يا موسى إني أنا الله رب العالمين" القصص/30.

ففي التأكيد "إني أنا الله رب العالمين" إيناس لنفس سيدنا موسى عليه السلام بالخبر، لأن الموقف غريب وقد يعلق بنفسه شيء ما بعد ذهابه إلى المكان الذي رأى فيه النار ليأتي بجذوة منها لأهله لعلهم يصطلون، وكان ذلك في ليلة مظلمة

شديدة البرودة، فإذا به بنداء الحق يناديه من شاطئ الوادي الأيمن في البقعة المباركة. وهذا موقف يحتاج إلى مؤانسة نفس موسى عليه السلام وطمأنتها حتى تثبت ولا تفزع، ومثله قوله عز وجل يخاطب موسى عليه السلام لما رأى أفاعيل السحرة وأوجس في نفسه خيفة قال له سبحانه: "لا تخف إنك أنت الأعلى" طه/68.

* وقد يكون التوكيد إظهارا لمعتقد النفس وإبرازا له لتزداد النفس يقينا به، لأن مقامها يقتضي ذلك، ومثاله قوله تعالى: "الذين إذا أصابتهم مصيبة قالوا إنا لله وإنا إليه راجعون" البقرة/ ، فالموت بالنسبة للمؤمن قضاء وقدر لا يقول فيها عند المصيبة إلا ما يرضي الله ...

وهذه الآية هي العلاج بل هي البلسم الشافي له، خلافا لغير المؤمن الذي لا يربطه بالله عز وجل أي رابط فأخوف ما يخافه وترتعد له فريصته هو الموت، بل بمجرد سماعه لها ينهار وينهزم، لأنه لا إيمان له.

ومن التوكيد الذي يذكره الدكتور أبو موسى: التوكيد الذي يأتي في الجمل التي كأنها نتائج لمقدمات فيلفت إليه وكأنها هي المقصورة والأهم وموضع العناية في السياق، وخير مثال لهذا اللون من التوكيد قوله عز وجل في سورة الحج: "يا أيها الناس إن كنتم في ريب من البعث فإنا خلقناكم من تراب، ثم من نطفة، ثم من علقة، ثم من مضغة مخلقة وغير مخلقة لنبين لكم ونقر في الأرحام ما نشاء إلى أجل مسمى، ثم نخرجكم طفلا، ثم لتبلغوا أشدكم، ومنكم من يتوفى، ومنكم من يرد إلى أرذل العمر لكيلا يعلم من بعد علم شيئا، وترى الأرض ها مدة فإذا أنزلنا عليها الماء اهتزت وربت وأنبتت من كل زوج بهيج، ذلك بأن الله هو الحق، وأنه يحيي الموتى، وأنه على كل شيء قدير، وأن الساعة آتية لا ريب فيها، وأن الله يبعث من القبور" سورة الحج/5 — 6.

نلاحظ أن المقام الوارد فيه التوكيد مقام جحود وإنكار ليوم البعث، فجاءت الآيات ترد على المكذبين به، وتقدم لهم دليلين واضحين لكل ذي عقل واع متدبر ..

الدليل الأول يتمثل في خلق الإنسان ومراحل تكوينه إلى أن يصل إلى أرذل العمر قال تعالى : "وفي أنفسكم أفلا تبصرون" وقال "وضرب لنا مثلا ونسي خلقه قال من يحي العظام وهي رميم، قل يحييها الذي أنشأها أول مرة وهو بكل خلق عليم"..

والدليل الثاني في الأرض، وكيف تهتز وتربو حينما ينزل عليها الماء من السماء فتنبت بإذن ربها من كل زوج بهيج، فالذي خلق الإنسان من ماء مهين، وأخرجه من رحم أمه، وتدرج به في الحياة إلى أن يصل به إلى أرذل العمر، وأحيى الأرض بعد موات وأنبت فيها من كل زوج بهيج، قادر على أن يبعث الإنسان ويحييه بعد موته من جديد.

تلك مقدمتان : الأولى في الإنسان، والثانية في الأرض، ثم ختمتا بخمس جمل مؤكدة كانت نتائج لهما.

تلكم هي بعض ضروب التوكيد وبعض مذاقاته ليتبين لنا بأن التوكيد ليس مقصورا على علم النحو فقط بل يتعدى إلى علم المعاني، وحبذا لو يدرس لطلابنا ممزوجا بعلم المعاني لتكون الفائدة أعم وأشمل، وليزداد اهتمام الدارسين به وببقية الأبواب النحوية الأخرى.

والله المستعان

الهوامش

القرآن الكريم : برواية ورش.

* د: تمام حسان : اللغة العربية، معناها ومبناها. ص:333،337./ط 2. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1979.
* د: رجاء عيد : فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور .ص:17/ مطبعة منشأة المعارف، الإسكندرية، القاهرة.
* د: عبد العزيز عتيق : علم المعاني /ص27/دار النهضة العربية، بيروت 1974.
* سيبويه: الكتاب ج4 : 244 وما بعدها، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1975.
* الزمخشري : المفصل :ص283، دار الجيل، ط2، بيروت.
* د. عبد الهادي فوضيل : مختصر النحو: ص52، دار الشروق، ط 11، جدة، السعودية 1406/1986.
* د: محمد أبو موسى : خصائص التركيب : ص57، مكتبة وهبة، ط 2، القاهرة .1980

موقف النحاة من توسط الخبر بين الفعل الناسخ واسمه في باب (كان وأخواتها)

أ.رشاد صبري
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة منتوري/ قسنطينة

الأصل في الجملة الاسمية أن تأتي على حسب ترتيبها الطبيعي، فإن كانت الجملة الاسمية مجردة من النواسخ كان الأصل في ترتيب أجزائها على النحو التالي:

المبتدأ + الخبر + معمول الخبر (إن وجد)

وإن كانت منسوخة كان ترتيبها الطبيعي كما يلي:

الفعل الناسخ + الاسم + الخبر + معمول الخبر (إن وجد)

لكن هذا الترتيب ليس ملتزما في كل الأحوال والظروف، فقد تجد على الجملة ظروف تستدعي تغيير هذا الترتيب جزئيا أو كليا ـ على سبيل الجواز أو الوجوب ـ بحسب أحوال الصيغة وظروف السياق والمقام.[1]

ولذا يعد ترتيب أجزاء الجملة من أبرز عناصر التحويل وأكثرها وضوحا؛ لأن المتكلم يعمد إلى ما حقه التأخير فيما جاء عن العرب فيقدمه، أو إلى ما حقه التقديم فيؤخره طلبا لإظهار ترتيب المعاني في النفس.[2]

فالكلمات كما يقول عبد القاهر الجرجاني: "تقتفي نظمها آثار المعاني، وترتيبها على حسب ترتيب المعاني في النفس".[3]

والترتيب فن من الفنون التي يأخذ بها الفصحاء وأصحاب البيان في الأساليب، وأولئك الذين يجيدون التصرف في القول ووضعه الموضع الذي يقتضيه المعنى[4]، يقول عبد القاهر: "هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لا يزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، و لا تزال ترى شعرا يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك أن قدم فيه شيء، وحول اللفظ عن مكان إلى مكان".[5]

وقال سيبويه : "... كأنهم إنما يقدمون الذي بيانه أهم لهم وهم ببيانه أعنى، وإن كانا جميعا يهمانهم ويعنيانهم".[6]

ونظرا لأهمية تقديم جزء من الجملة على آخر سياقيا ودلاليا، فقد أجاز النحويون تقدم الخبر على المبتدأ بشرط ألا يؤدي ذلك التقديم إلى لبس في بعض

الأحيان.(7)

أما بالنسبة لرتبة الخبر مع الأفعال الناسخة فلها أحكام مفصلة من حيث التقدم على الفعل الناسخ واسمه، أو توسطه بينهما، أو تأخره عنهما، كل ذلك له ثلاث حالات من الوجوب والجواز والامتناع.(8)

وما يهمني بالدرجة الأولى هو مسألة التوسط الجائز للخبر بين الفعل الناسخ واسمه، فقد اضطربت آراء النحاة القدماء في كثير من وجوه التوسط وأحكامه، إلى درجة التناقض حتى النحوي الواحد قد تتعارض أحكامه النظرية مع شواهده التطبيقية في موضع آخر. ومع ما يبدو من اتفاق بينهم في بعض الأحكام ، أو ما ينسب إليهم من اتفاق يجد المتتبع لتلك الأحكام في كتبهم أو في كتب نحاة آخرين ما ينكرها، بل قد تتعارض بعض أحكامهم وآرائهم مع أساليب قرآنية في غاية الوضوح.

مما يجعلني أؤكد بأن كثيرا من الأحكام النحوية التي ينسبها متأخروا النحاة لمتقدميهم فيها شيء كبير من عدم الدقة، وذلك لضعف استقراء تلك الآراء والأحكام في مظانها، والاعتماد على النقل الشفوي من نحوي إلى الذي يليه دون تمحيص أو تثبت.

كما أؤكد أيضا بأن النحاة ـ على جلال قدرهم وعظم جهدهم ـ بنوا بعض أحكامهم على استقراء ناقص للمادة اللغوية، وهم معذورون في بعض الأحيان، وذلك بسبب مشقة الإحاطة بكل ما ورد عن العرب من شعر ونثر، يقول الإمام الشافعي: "لسان العرب أوسع الألسنة مذهبا، وأكثرها ألفاظا، و لا نعلم أنه يحيط بجميع علمه إنسان غير نبي"(9).

ولكن يصعب التماس العذر لهم فيما خالفوا فيه ظاهر القرآن الكريم، أو القراءات الصحيحة.

ومن هنا كانت بعض الأحكام النحوية مشكوكا في عموميتها أو اطرادها

بحسب تعبيرهم، ولاسيما إذا وجد في القرآن أو الكلام العربي الفصيح ما يعارضها.

وسأدلل على صحة هذه الدعوى من خلال دراستي لمسألة توسط الخبر جوازا مع الأفعال الناسخة (كان وأخواها). حيث أجاز النحويون توسيط الخبر بين الفعل الناسخ واسمه، قال ابن يعيش في باب (كان) وأخواها: "وأما تقديم أخبارها على أسمائها فجائز بلا خلاف؛ لأن المقتضي لجواز ذلك موجود، وهو كون العامل فعلا، ولا مانع هناك"[10].

ويفهم من كلام ابن يعيش أن توسط الخبر هنا ـ ما لم يوجد مانع ـ جائز مطلقا في جميع أفعال هذا الباب، وعند جميع النحاة، وفي جميع صور الخبر، سواء أكان مفردا أم جملة أم شبه جملة.

إلا أن لبعض النحاة آراء مخالفة لهذا الإطلاق من عدة أوجه.

الأول: الاختلاف بين البصريين والكوفيين

فقد نسب أبو حيان وتبعه السيوطي القول بجواز توسط خبر (كان) إلى البصريين دون الكوفيين، قائلا : "والجائز نحو: كان قائماً زيدٌ، هذا مذهب البصريين، وسواء أكان مشتقا أم جامدا، وإذا كان المشتق مما يتحمل الضمير تحمله وهو خبر. ولا يجيز الكوفيون هذا، بل أجاز الكسائي: كان قائماً زيدٌ، على أن في (كان) ضمير الشأن، و(قائماً) خبر (كان)، و(زيدٌ) مرفوع بـــ (قائم) ولا يثنى ولا يجمع لرفعه الظاهر. وأجاز الفراء ذلك، على أن يكون (قائماً) خبر كان، و(زيدٌ) مرفوع بـــ (كان)، ولا يثنى عنده ولا يجمع"[11].

وقال السيوطي : "أجاز البصريون توسيط أخبار هذا الباب بين الفعل والاسم، أي يجوز تقديم الخبر على المبتدأ، قال تعالى:﴿وَكَانَ حَقّاً عَلَيْنَا نَصْرُ الْمُؤْمِنِينَ﴾[12] وقال: ﴿لَّيْسَ الْبِرَّ أَن تُوَلُّواْ وُجُوهَكُمْ ﴾[13].

وقال الشاعر:

لا طيبَ للعيش مادامت منغصةً   لذّاتُه، بادكار الموت والهرم

وقال:

فليس سواءً عالمٌ وجهولُ.

ومنعه الكوفيون في الجميع؛ لأن الخبر فيه ضمير الاسم، فلا يتقدم على ما يعود عليه". [14]

ولي تحفظ على ما نسبه أبوحيان والسيوطي إلى الكوفيين من منعهم توسط خبر (كان) وأخواتها، ولهذا التحفظ أسباب منها:

1 ـ ورود ذلك التوسط في القرآن الكريم وكلام العرب كثيرا، بحيث لا يخفى ذلك على صغار المتعلمين، فضلا عن جهابذة الكوفة وأئمتها الأعلام المشهورين بتوسعهم في دائرتي السماع والقياس النحويين.

فلا يستقيم هذا المنع إذن مع تواتر النصوص بضده، ولا مع ما عرف عن الكوفيين من أنهم كانوا يبنون الأحكام النحوية على المسموع من كلام العرب، ولو كان شاهدا واحدا، ولو لم يعرف قائله[15] مع اشتهارهم بقلة التأويل. فكيف يردون أو يؤولون ما ورد في هذا من شواهد قرآنية صريحة لا تقبل التأويل!!

2 ـ مناقضة ذلك لما نص عليه ابن يعيش سلفا، من أن ذلك التوسط جائز عند النحاة بلا خلاف بينهم في ذلك، وعلل ذلك بوجود المقتضي، وانعدام المانع.

3 ـ مناقضة ذلك أيضا لما حكاه الأنباري على لسان البصريين مخاطبين الكوفيين بقولهم: "وكذلك أجمعنا على جواز تقديم خبر (كان) على اسمها، نحو: (كان قائماً زيدٌ)، وإن كان قدم فيه ضمير الاسم على ظاهره". [16]

فهذا النص يؤكد أيضا اتفاق الفريقين، البصريين و الكوفيين على جواز توسيط خبر كان وأخواتها بينها وبين اسمها. وكان أبو البركات الأنباري أسبق من أبي حيان والسيوطي زمانا، وأقرب منهما إلى الكوفيين مكانا، وأكثر دراية وأوسع اطلاعا من غيره في قضايا ومسائل الخلاف والاتفاق بين الفريقين، وهو حجة في

هذا الأمر، وكتابه الإنصاف خير شاهد على ذلك. فنسبة منع توسط خبر (كان) وأخواتها إلى الكوفيين إذن غير دقيقة.

الوجه الثاني: استثناء بعض الأفعال من جواز التوسط

لم يجز بعض النحاة توسط خبر (مادام)، وبعضهم منع توسط خبر (ليس)، قال أبو حيان: "وأما توسيط خبر (ليس) فثابت من كلام العرب، فلا التفات لمن منع ذلك، وأما خبر (مادام) فكذلك. ووهم ابن معط في منع توسيط خبر (مادام)، ودعوى الفارسي، وابن الدهان، وابن عصفور، وابن مالك الإجماع على جواز توسط خبر (ليس) ليست بصحيحة، بل ذكر الخلاف فيها ابن درستويه تشبيها بـــ (ما).[17]

وقال ابن مالك : "وقد وقع في ذلك ابن معط ـ رحمه الله ـ فضمن ألفيته منع توسيط خبر (ليس) و(مادام)، وليس له في ذلك متبوع، بل هو مخالف للمقيس والمسموع.[18]

وقال الأزهري: "والصحيح الجواز من غير استثناء، وعليه قول الناظم :

وفي جميعها توسط الخبر　　　أجز[19]"........

الوجه الثالث: قصور التمثيل

على الرغم من إطلاق أكثر النحاة حكم جواز توسط الخبر، سواء كان مفردا أم جملة أم شبه جملة، فقد قصر سيبويه توسيط الخبر المفرد وشبه الجملة دون الجملة قائلا: "والتقديم هنا والتأخير فيما يكون ظرفا[20] أو يكون اسما، في العناية والاهتمام، مثله فيما ذكرت لك في باب الفاعل والمفعول، وجميع ما ذكرت لك من التقديم والتأخير والإلغاء والاستقرار عربي كثير، فمن ذلك قوله جل وعز: ﴿وَلَمْ يَكُن لَّهُ كُفُواً أَحَدٌ﴾[21]،وأهل الجفاء من العرب يقولون: وَلَمْ يَكُن كُفُواً لَّهُ أَحَدٌ، كأنهم آخروها حيث كانت غير مستقرة[22]، وتابع ابن يعيش سيبويه في

حصر جواز التوسط على الخبر المفرد وشبه الجملة فقط.[23]

بل اقتصر كثير من النحاة في شواهدهم وأمثلتهم للتوسط الجائز على الخبر المفرد، دون الخبر الجملة وشبه الجملة.

قال المبرد: "و(كان) فعل متصرف يتقدم مفعوله و يتأخر، ويكون معرفة ونكرة، أي ذلك فعلت صلح، وذلك قولك: كان زيدٌ أخاك، وكان أخاك زيدٌ، وأخاك كان زيدٌ، وكذلك جميع باها في المعرفة والنكرة، وتقول : كان القائمُ في الدار عبد الله، وكان الذي ضرب أخاه أخاك، وكذلك: ليس منطلقا زيدٌ".[24]

الوجه الرابع: حكم توسط الخبر الجملة:

أهمل أكثر النحويين ـ كما بينا قبل قليل ـ الإشارة إلى حكم توسط الخبر الجملة، اسمية كانت أم فعلية.

وقليل هم النحاة الذين تعرضوا لذلك، وقد اختلفت وجهة نظر هؤلاء القلة في حكم توسيط الخبر الجملة بين الفعل الناسخ واسمه على ثلاثة مذاهب[25]:

أولها: يجب تأخير الخبر الجملة مطلقا، ولا يجوز تقديمه، ولا توسيطه، سواء أكانت اسمية، نحو: كان زيد أبوه قائم، أم فعلية رافعة ضمير الاسم نحو: كان زيدٌ يقوم، أم غير رافعة نحو: كان زيد يمر به عمرٌو، ومستند المنع عدم سماعه، والقياس هنا غير مستحسن بعد أن تبين لهم أن الكلام العربي لم يرد به تقدم أو توسط هذا النوع من الخبر الجملة.[26] ونسب ابن الخباز هذا الرأي للكوفيين.[27]

والمذهب الثاني: يجوز التقديم، والتوسيط، وذكر ابن السراج[28]: أنه القياس وإن لم يسمع، فأجاز أن يقال في التقديم: أبوه قائمٌ كان زيد، وأن يقال في التوسيط: كان أبوه قائمٌ زيدٌ.

كما أجاز ذلك المحقق الرضي قائلا في هذا الباب: "وألزم بعضهم تأخير الخبر إذا كان جملة، ولا وجه لمنع توسطها أو تقدمها، والأصل الجواز.[29]

وصحح هذا المذهب ابن مالك[30]، قائلا : لأنه وإن لم يسمع مع (كان)،

فقد سمع مع الابتداء، كقول الفرزدق:

إلى ملك ما أمُّه مِنْ مُحاربٍ   أبوه، ولا كانت كُليبٌ تُصاهِرُهْ

أراد: أبوه ما أمه من محارب، فأبوه: مبتدأ، وأمه: مبتدأ ثان، ومن محارب : خبره، وهما خبر المبتدأ الأول، فقدم الخبر وهو جملة. فلو دخلت (كان) لساغ التقديم أيضا، كقولك: ما أمه من محارب كان أبوه، والتوسيط أولى بالجواز كقولك: ما كان أمه من محارب أبوه. قال : ويدل لجوازه مع (كان) تقديم معموله في قوله تعالى: ﴿أَهَؤُلاء إِيَّاكُمْ كَانُوا يَعْبُدُونَ﴾[31]، ﴿وأَنفُسَهُمْ كَانُواْ يَظْلِمُونَ﴾.[32] وتقديم المعمول يؤذن تقديم العامل.

وممن صححوا هذا المذهب أيضا ابن هشام، إذ عرض لهذه المسألة عرضا سريعا مرجحا جواز التوسيط والتقديم، ومعللا ذلك بأمن اللبس، وعدم الاشتباه بين الجملتين الاسمية والفعلية، قائلا: "وإذا قلت: كان خلفك زيدٌ، جاز الوجهان، ولو قدرته فعلا ؛ لأن خبر (كان) يتقدم مع كونه فعلا على الصحيح؛ إذ لا تلتبس الجملة الاسمية بالفعلية".[33]

ونسب ابن الخباز هذا المذهب إلى عموم البصريين.[34]

والمذهب الثالث: المنع في الفعلية الرافعة لضمير الاسم، والجواز في غيرها، وقد نسب أبوحيان هذا المذهب إلى عموم النحويين في ظاهر كلامه، إذ أشار إلى ذلك بقوله: "ولا يجوز عندهم ـ أي عند النحاة ـ (كان يقوم زيدٌ) على أن يكون خبرا مقدما، بل على أن يكون في (كان) ضمير الشأن، و(يقوم) في موضع الخبر على مذهب الفراء، و(زيدٌ) مرفوع بــ (يقوم)، ولا يجوز عندهم تقدم (يقوم) على الفعل فتقول: (يقوم كان زيدٌ) على وجه من الوجوه".[35]

وصحح هذا المذهب ابن عصفور[36]، وقال: لأن الذي استقر في باب (كان) أنك إذا حذفتها عاد اسمها وخبرها إلى المبتدأ والخبر، ولو أسقطتها من (كان يقوم زيدٌ) على أن يكون (يقوم) خبرا مقدمًا، فقلت: يقوم زيدٌ، لم يرجع إلى المبتدأ

والخبر.

وكلام ابن عصفور هنا وإن كان ظاهره الاعتدال وقوة الحجة، إلا أنه مردود باتفاق النحاة على جواز توسط خبر (كاد وأخواتها)، مع أنك لو أسقطتها هناك لم يرجع الكلام إلى المبتدأ والخبر.

وعلى هذا المذهب ـ الثالث ـ يجري كلام سيبويه ومتابعيه، مما يعني أن نسبة ابن الخباز المذهب الثاني إلى البصريين نسبة غير دقيقة.

قال سيبويه: "هذا باب الإضمار في (ليس) و (كان) كالإضمار في (إنَّ) إذا قلت: إنه من يأتنا نأته، وإنه أمةُ الله ذاهبةٌ." فمن ذلك قول بعض العرب: ليس خلقَ اللهُ مثله. فلولا أنّ فيه إضمارًا لم يجز أن تذكر الفعل و لم تعمله في اسم، ولكن فيه من الإضمار مثل ما في إنه... قال الشاعر، وهو حميد الأرقط:

فأصبحوا والنوى عالي معرسهم وليس كلَّ النّوى تُلقي المساكينُ

فلو كان (كل) على (ليس) ولا إضمار فيه لم يكن إلاّ الرفع في (كل)، ولكنه انتصب على تلقي. ولا يجوز أن تحمل (المساكين) على (ليس)، وقد قدمت فجعلت الذي يعمل فيه الفعل الآخر يلي الأول. وهذا لا يحسن، لو قلت: كانت زيدًا الحُمَّى تأخذ، أو تأخذ الحُمَّى لم يجز، وكان قبيحا".[37]

وواضح من كلام سيبويه أنه يمنع توسيط الخبر الجملة بين الفعل الناسخ واسمه، سواء كان مع المعمول أم بدونه، وإن ورد ذلك عن العرب حاول تأويله على وجه يخرجه من دائرة الاحتجاج، وذلك بجعل اسم (كان) أو (ليس) ضمير شأن محذوفا، والجملة الفعلية المكونة من الفعل والفاعل الظاهر بعده هي خبر الفعل الناسخ.

وقد أكد سيبويه هذا التوجيه في موضع آخر قائلا: "وقد زعم بعضهم أن (ليس) كـــ (ما)، وذلك قليل لا يكاد يعرف، فهذا يجوز أن يكون منه: ليس خلقَ اللهُ أشعرَ منه، وليس قالها زيدٌ. هذا كلُّه سمع من العرب، والوجه والحد أن تحمله

على أن في (ليس) إضمارًا". [38]

ومع أن سيبويه يقرر أن ما أثبته من شواهد وأمثلة تدل على جواز مجيء خبر الفعل الناسخ متوسطا ولو كان جملة فعلية جاء مسموعا عن العرب، إلاّ أنه يخرجها على تقدير ضمير الشأن فاصلاً بين الفعل الناسخ وفعل جملة الخبر المتوسط، ليمنع أن يلي فعلٌ فعلا بحسب زعم بعضهم.

ولنا أن نتساءل: ما فائدة السماع وما جدواه إذن؟ إذا كانت شواهده تؤول تأويلا متعسفا، وتحمل على غير وجهها الظاهري القريب المفهوم، إلى أوجه تخيُّليَّة بعيدة عن منطق اللغة، ومجافية لطبيعتها، بدون تحقيق أي فائدة لغوية أو معنوية، أو إزالة لبس من وراء ذلك التأويل.

وقد قرر النحاة قاعدة أصولية ذهبية هي أن: ما لا يفتقر إلى تقدير أولى بالإتباع مما يفتقر إلى تقدير. [39]

ولكن بعض النحاة مولعون بإتباع كل وجه يحتاج إلى تقدير، جريا وراء مشاق التأويل، وتعسفات التقدير.

ولقد أثلج صدري ما قاله الأستاذ عباس حسن في هذا السياق، منتقدا على النحاة تشددهم في تأويل النصوص الفصيحة قائلا: "وكان من جراء تشددهم أن وجدوا أنفسهم أمام شواهد فصيحة كثيرة، تخالف مذهبهم، وتهدم قواعدهم فماذا يفعلون؟ لجأوا إلى التأويل المصنوع، والتكلف المفسد، والوصف بالقلة ونحوها، فقل أن تجد قاعدة من قواعدهم سالمة من هذا البلاء، تراهم يذكرون القاعدة، ويتبعونها بأمثلة خارجة عليها، مخالفة لها، يتناولونها بالتأويل النافر، والتمحل البعيد، كي تساير قاعدتهم، وتساوق مذهبهم، وكأن القاعدة هي الأصل، والكلام العربي هو الفرع". [40]

وقد احتج مانعو توسيط الخبر الجملة بقولهم: "ومستند المنع عدم سماعه، والقياس هنا غير مستحسن بعد أن تبين لهم أن الكلام العربي لم يرد به تقدم أو

توسط هذا النوع من الخبر الجملة".

وأنا أتفق معهم في عدم ورود السماع ـ بحسب علمي ـ بما يدل على جوازه، وذلك إن كان الخبر متقدما على الناسخ واسمه، سواء كان الخبر جملة اسمية أم فعلية، أو كان الخبر المتوسط جملة اسمية. أما إذا كان الخبر المتوسط جملة فعلية فقد ورد السماع به كثيرا، ورأينا نماذج من ذلك عند سيبويه.

وأنا مورد هنا بعضا مما استطعت جمعه من شواهد دالة على صحة توسط الخبر الجملة الفعلية بين الناسخ واسمه من آيات الكتاب العزيز وأبيات الشعر العربي الفصيح.

أولا: الآيات القرآنية الواردة في هذا الشأن

1- قوله تعالى: ﴿وَإِن كَانَ كَبُرَ عَلَيْكَ إِعْرَاضُهُمْ ﴾[41].

وترتيبها الأصلي والله أعلم: وإن كان إعراضهم كبُر عليك.

فتوسط الخبر الجملة الفعلية المكونة من الفعل الماضي (كبر) وفاعله الضمير المستتر بين الفعل الناسخ (كان) واسمه الظاهر (إعراضهم). وقد عاد الضمير المستتر في جملة الخبر على الاسم المتأخر عنه لفظا المتقدم عليه رتبة، وذلك جائز عند النحاة.[42]

2- قوله تعالى: ﴿ما كان يغني عنهم من الله من شيء﴾[43].

وترتيبها الطبيعي: ما كان شيءٌ يغني عنهم من الله.

3- وقوله: ﴿ ذَلِكَ بِأَنَّهُمْ كَانَت تَّأْتِيهِمْ رُسُلُهُم بِالْبَيِّنَاتِ﴾[44].

وترتيبها الطبيعي : كانت رسلهم تأتيهم بالبينات.

4- وقوله: ﴿قَالُوا أَوَلَمْ تَكُ تَأْتِيكُمْ رُسُلُكُم بِالْبَيِّنَاتِ﴾[45].

وترتيبها الطبيعي : أو لم تك رسلكم تأتيكم بالبينات.

5- وقوله: ﴿فَلَمْ يَكُ يَنفَعُهُمْ إِيمَانُهُمْ لَمَّا رَأَوْا بَأْسَنَا﴾[46].

وترتبيها الطبيعي: فلم يك إيمانهم ينفعهم.

6- وقوله تعالى: ﴿ وَأَنَّهُ كَانَ يَقُولُ سَفِيهُنَا عَلَى اللَّهِ شَطَطاً﴾[47].

والأصل في الترتيب: كان سفيهنا يقولُ...

ثانيا : الشواهد الشعرية

أما الشعر الدال على جواز التوسط فكثير جدا، وسأكتفي بإيراد ما يفي بالحاجة منه.

1- من ذلك قول امرئ القيس في (كان):

فإن تك قد ساءتك مني خليقةٌ   فسلي ثيابي من ثيابك تنسلي[48]

والأصل في ترتيبها: فإن تك خليقة قد ساءتك مني.

2- وقول زهير:

كما قد كان عوّدهم أبوهُ   إذا أزمتْهُم يوما أزومُ[49]

وترتيب الجملة الأصلي: ... كان أبوه عوَّدَهُمْ.

3- وقول لبيد بن ربيعة العامري:

أو لم تكن تدري نوارُ بأنني   وصّالُ عقْد حبائل جذّامُها[50]

وترتيب الجملة الأصلي: أو لم تكن نوارُ تدري...

4- وقول الكميت بن معروف:

لئن تك قد ضاقت عليكم بيوتُكم   ليعلمُ ربي أن بيتي واسعُ[51]

وترتيب الجملة في الأصل هكذا: لئن تك بيوتكم قد ضاقت عليكم.

5- وقول الأعشى في (أصبح):

فأصبح ينفضُ الغمرات عنه   ويربط جأشه سلب حديدُ[52]

والترتيب الأصلي: فأصبح سلبٌ حديدٌ ينفضُ الغمرات عنه...

6- وقول امرئ القيس في التوسط مع (أضحى):

فأضحى يَسِحُّ الماءُ عن كل فيقةٍ   يحور الضباب في صفاصف بيض[53]

وأصل ترتيبها: فأضحى الماء يسح عن كل فيقة.

7- وقول الأعشى مع (ظلّ):

ظلّ يذود عن مريرته　　　هوًّى له من الفؤاد وجَلْ[54]

وترتيب الجملة الأصلي: ظل هوًى له يذود عن مريرته...

8- وقوله أيضا في التوسط مع (بات):

....　　　فبات بتلك يضربه الجليدُ[55]

9- وقول حميد الأرقط في التوسط مع (ليس):

فأصبحوا والنوى عالي معرسهم　　　وليس كلّ النوى تُلقي المساكين[56]

والأصل في ترتيب أجزاء الجملة: وليس المساكين تُلقي كلّ النوى.

وقد سبقت الإشارة إلى رأي سيبويه في هذا البيت، وأنه يرفض أن يكون فيه أي تقديم أو تأخير بين اسم (ليس) وخبرها، وإن كان يجيز تقدم معمول الخبر على الخبر فقط، وبقاء ما عدا ذلك في موضعه الطبيعي.

إلا أن هناك من النحاة من رأى أن في هذا البيت تقديما وتأخيرا، قال الأشموني: "وبهذا البيت أصبح من أجاز تقدم معمول الخبر مع تقدم الخبر"[57]، يعني توسطهما بين الفعل الناسخ واسمه. "فيصح كون (المساكين) اسم (ليس)، و(تلقي) خبرها".[58]

10- ومنه قول الحارث بن حلزة اليشكري:

ليس ينجي مُوائلا من حذار　　　رأسُ طود وحرّة رجلاءُ[59]

والأصل في الترتيب: ليس رأس طود ينجي موائلا من حذار...

11- وقول طرفة بن العبد:

والإثمُ داء ليس يُرجى بُرؤه　　　والبرُّ برءٌ ليس فيه مطلبُ[60]

والترتيب الطبيعي لأجزاء جملة الشاهد: ليس برؤه يُرجى.

12- وقول النابغة الذبياني:

يهدي كتائب خضرًا، ليس يعصمُها إلاّ ابتدارٌ إلى موت بإلجام[61]

والأصل في ترتيب الشاهد: ليس ابتدار يعصمها.

أما ما جاء في ذلك التوسط عن العرب نثرًا، فيتمثل فيما أثبته سيبويه عنهم مسموعا بالفصل بالخبر الجملة الفعلية بين (ليس) واسمها. وتقدمت الإشارة إليه في موضعه. بالإضافة إلى ما رواه عنهم في (ظل)، وذلك قولهم: (ظل يُفرِّسُها السَّبُعُ ويُؤكِّلُها)[62] أي: ظل السبع يفرسها ويؤكلها، إذا أكثر ذلك فيها. فما رأي هؤلاء النحاة سواء المنكرون لجواز التوسط بحجة عدم السماع بما يدل على جوازه، والمجيزون بدليل القياس على تقدم خبر المبتدأ.

ما رأيهم جميعا بهذه النصوص القرآنية والشعرية والنثرية؟ أيتأولونها كما صنع سيبويه بتقدير ضمير شأن؟ أم يشكون في صحتها؟ أم ماذا؟

إن الأولى إتباع ما جاء في القرآن ولو كان مخالفا لرأي النحاة.

ولقد نقل الشاطبي عن ابن مالك كلاما له صلة مباشرة بهذا السياق، هو في غاية الروعة والإنصاف، وذلك قوله: "من التعويل على اللفظة الواحدة، تأتي في القرآن، ظاهرها جواز ما يمنعه النحاة، فيعول عليها في الجواز ومخالفة الأئمة. وربما رجّح ذلك بأبيات مشهورة".[63]

ذلك أن القرآن فوق مستوى التأويلات، وأن فيصل الرأي فيه الاستشهاد النحوي والبلاغي، من غير نظر إلى قلة أو كثرة. وإذا كان الكوفيون يعولون على الشاهد أو الشاهدين مما سمع عن العرب فتعويلهم على ما ورد في القرآن أحق وأولى، وليس مقبولاً منهم أن يلجأوا معه إلى التأويل، وإن كانوا في هذا أخف من إخوانهم البصريين.[64]

فمن هذا ندرك أن كثيرا من أحكام النحاة وقواعدهم ينقصها الدقة أحيانا، وبعض آخر يحتاج إلى تصويب، وبعضها ينقصه الشاهد كدليل لغوي محسوس، فلا بد من التنقيب عنه، إضافة إلى ذلك الاضطراب والتناقض في الحكم الواحد

والقضية الواحدة، حتى لو كانت تلك القضية من البدهيات التي لا تقبل الاختلاف.

وخلاصة القول : أن توسيط خبر (كان وأخواتها) جائز ، سواء أكان الخبر مفردا أم جملة أم شبه جملة، مهما اختلفت آراء النحاة في ذلك وتباينت، لورود ذلك التوسيط في أساليب القرآن الكريم، والشعر العربي الفصيح، وما ورد به السماع فهو أولى بالإتباع.

الهوامش

1 ـ تمام حسان: الخلاصة النحوية، عالم الكتب، القاهرة، ط1، 2000، ص109.

2 ـ خليل عمايرة: في نحو اللغة وتراكيبها، عالم المعرفة، جدة، السعودية، ط1، 1984، ص88.

3 ـ عبد القاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، تحقيق د.ياسين الأيوبي، المكتبة العصرية، بيروت، 2003، ص102.

4 ـ عبد القادر حسين: أثر النحاة في البحث البلاغي، دار نهضة مصر، 1970، ص80.

5 ـ الجرجاني: دلائل الإعجاز ص 148.

6 ـ سيبوية: الكتاب، تحقيق عبد السلام هارون، دار الجيل، بيروت، ط3، بدون تاريخ، 34/1.

7 ـ ابن عقيل: شرح ألفية ابن مالك، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، مكتبة الجيل الجديد، صنعاء، 1985، 229/1.

8 ـ أبو حيان الأندلسي: ارتشاف الضرب، تحقيق د.رجب عثمان محمد، مكتبة الخانجي، القاهرة، ط1، 1998، 1168/3 -1173.

9 ـ المواهب الفتحية 17/1 عن: عباس حسن: رأي في بعض الأصول اللغوية والنحوية، مطبعة العالم العربي بالقاهرة، 1951، ص30. وينظر: ابن فارس: الصاحبي، ط 4، بيروت 1964، 47/1.

10 ـ ابن يعيش: شرح المفصل، عالم الكتب- بيروت 114/7، وينظر: أبو البركات الأنباري: أسرار العربية، تحقيق د.فخر صالح قدارة، دار الجيل، بيروت، ط4، 1995، ص135.

11 ـ أبو حيان: الارتشاف 1168/3-1169، 1195، 948/2.

12 ـ سورة الروم: 47.

13ـ سورة البقرة: 177.

14 ـ السيوطي: جمع الجوامع، تحقيق أحمد شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1998، 1/371-372.

15ـ ينظر: عباس حسن: رأي في بعض الأصول ص34، 35، 49. والسيوطي: الاقتراح، حيدر أباد الدكن، ط1 ، 1959هـ، ص 84 ، وهمع الهوامع 152/1.

16ـ أبو البركات الأنباري: الإنصاف في مسائل الخلاف، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط4، 1961، 69/1.وينظر: عبد القاهر الجرجاني: المقتصد في شرح الإيضاح، تحقيق د.كاظم بحر المرجان، دار الرشيد، بغداد، 1982، 407/1.

17ـ أبو حيان: الارتشاف، 1169/3.

18ـ ابن مالك: شرح التسهيل، تحقيق د.عبد الرحمان السيد، ود. محمد بدوي المختون، دار هجر، الجيزة، مصر، ط1، 1990، 349/1.

19ـ خالد الأزهري: شرح التصريح، تحقيق محمد باسل عيون السود، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2000، 242/1.

20ـ يطلق النحاة القدماء مصطلح "الظرف" على شبه الجملة بقسميه: الظرف والجار مع المجرور، من باب إطلاق الجزء على الكل. ينظر: ابن هشام: مغني اللبيب، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، دار إحياء التراث العربي، بيروت، 206/1، والسيوطي: الهمع 160/2.

21ـ سورة الإخلاص: 4.

22ـ سيبويه: الكتاب 56/1.

23ـ ابن يعيش: شرح المفصل: 113/7-115.

24 ـ المبرد: المقتضب، تحقيق محمد عبد الخالق عضيمة، عالم الكتب، بيروت، 87/4، 88، وينظر ابن هشام: أوضح المسالك، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد، المكتبة العصرية، بيروت، 1995، 1/218-222، وابن عقيل: شرح الألفية، 1/272-278، والسيوطي: الهمع 1/371-373.

25ـ السيوطي: الهمع 1/374-375، وأبو حيان: الارتشاف 1172/3.

26ـ عباس حسن: النحو الوافي، دار المعارف بمصر، ط5، 569/1.

27ـ أبو حيان: الارتشاف 1172/3.

28 ـ ابن السراج: الأصول في النحو، تحقيق د.عبد الحسين الفتلي، مؤسسة الرسالة، بيروت، ط3، 1996، 1/88-89.

29ـ الرضي، رضي الدين الاستراباذي: شرح كافية ابن الحاجب، تحقيق د.أحمد السيد أحمد، المكتبة التوفيقية، القاهرة، دون تاريخ، 198/4.

30ـ ابن مالك: شرح التسهيل، 355/1.

31 ـ سورة سبأ: 40.

32 ـ سورة الأعراف: 177.

33 ـ ابن هشام: المغني 613/2.

34 ـ أبو حيان: الارتشاف 1172/3-1173.

35 ـ أبو حيان: الارتشاف 1196/3.

36 ـ ابن عصفور: شرح جمل الزجاجي، تحقيق د.صاحب أبو جناح، مؤسسة دار الكتب، الموصل، العراق، 1972، 391/1.

37 ـ سيبويه : الكتاب1/69-70. وينظر: المبرد: المقتضب، 4/99-100، وابن عقيل: شرح الألفية 1/284-288. والصبان: الحاشية، دار الفكر 239/1.

38 ـ سيبويه: الكتاب 147/1.

39ـ ينظر: الأنباري: أسرار العربية ص175، وابن مالك: شرح التسهيل 2/22-23.

40ـ عباس حسن: رأي في بعض الأصول ص37.

41ـ سورة الأنعام: 35.

42ـ ينظر: الأنباري: الإنصاف 1/68-70، وابن عقيل: شرح الألفية 1/229، وعباس حسن: النحو الوافي 1/207، والأشموني 1/226.

43ـ سورة يوسف: 68.

44ـ سورة غافر: 22.

45ـ سورة غافر: 50.

46ـ سورة غافر: 85.

47ـ سورة الجن: 4.

48ـ الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص23.

49ـ زهير بن أبي سلمى: الديوان، ص105.

50ـ الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص242.

51ـ الفراء: معاني القرآن، تحقيق محمد علي النجار، وأحمد يوسف نجاتي، عالم الكتب، بيروت، ط3، 1983، 1/66، 2/130، وينظر: الأزهري: التصريح 2/414، الصبان، 4/30.

52ـ الأعشى، ميمون بن قيس: الديوان،تحقيق فوزي عطوى،دار صعب، بيروت، 1980، ص39.

53ـ امرؤ القيس: الديوان، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 1983، ص96.

54ـ الأعشى: الديوان، ص59.

55ـ الأعشى: الديوان، ص38.

56ـ سيبويه: الكتاب 1/70، والأشموني: شرح الألفية 1/192.

57ـ الأشموني: شرح الألفية 1/192.

58ـ الصبان: الحاشية 1/239.

59_ الزوزني: شرح المعلقات السبع، ص200.

60_ طرفة بن العبد: الديوان، المكتبة الثقافية، بيروت، بدون تاريخ، ص12.

61_ النابغة الذبياني: الديوان، دار كرم، دمشق، بدون تاريخ، ص105.

62_ الشاطبي: شرح الألفية... نقلا عن عباس حسن: رأي في بعض الأصول ص45.

63_ عباس حسن: السابق ص49.

64_ سيبويه: الكتاب 64/4.

مكانية لهجات الاحتجاج
عند النحاة

د/ إدريس حمروش
المدرسة العليا للآداب والعلوم الإنسانية
قسنطينة

اللهجة في اللغة العربية مأخوذة من "لهج الفصيل بأمه" يلهج، إذا اعتاد رضاعاها، فهو فصيل لا هج.

كما تؤخذ اللهجة من قولهم "لهج بالأمر" لهجا ولهْوَج وألْهَجَ، يعني أولع به واعتاده أو أغري به فثابر عليه، واللّهج بالشيء: الولوع به[1].

فاللهجة هي ما يأخذها الإنسان يجعل عليها من صغره ويعتاد عليها، وقد اصطلح على تعريفها، بأنها العادات الكلامية لمجموعة قليلة من مجموعة أكبر من الناس تتكلم لغة واحدة.

فاللهجة تندرج ضمن منظومة لغوية واحدة، ولكن يسود بين ألسنة المنظومة الواحدة اختلافات صوتية ودلالية كما يقول فندريس عن اللغة الفرنسية: «إننا نجد فروقا ذات بال بين قرية وأخرى حتى يمكننا أن نميز لهجة كل قرية منها بوصف مخالف لغيرها من حيث الصوتيات، ومن حيث النحو، ومن حيث المفردات»[2].

مثل ما يقع في العربية في قراءة "هَيْتَ" في قوله تعالى: ﴿وقالت: هَيْتَ لك﴾[3]، فقيل هي لغة لأهل حوران سقطت إلى مكة فتكلموا بها وأهل المدينة يقرأون "هِيتَ" لك بكسر الهاء، ولا يهمزون، وذكر علي بن أبي طالب وابن عباس أنهما قرأ "هئت لك" يراد بها تهيأت لك[4].

كما ورد من معانيها "هَلُمَّ" لقول الشاعر:

إن العراقَ وأهلهُ   سلم عليك فَهَيْتَ هَيْتَا

فالهجة قد تختلف عن غيرها من اللهجات لما تجمعه من خصائص وميزات ولكنها ترتبط بأصل عام مع سائر اللهجات، بحسب قربها وبعدها من اللغة الأم، لأن اللهجة قد تتميز ببعض الخصائص ـ تقل أو تكثر ـ التي ترجع إلى بنية الكلمات ونسجها أو معاني بعض الكلمات ودلالتها، ومتى كثرت هذه الصفات تبعد اللهجة عن أخواتها، حتى تصبح اللهجة لغة قائمة بذاتها[5].

ولكن أن تصبح اللهجة تضم كل عناصر الإفادة وتستقل عن اللغة الأم،

فهذا لا يَصْدَقُ عن اللهجات التي كانت تسود القبائل العربية، ولا حتى ما يعرف باللهجات الحالية كاللهجة الجزائرية والتونسية والمصرية..الخ. لأن هذه اللهجات ترتبط بأصل عام وهو اللغة العربية الفصحى التي ضمنها القرآن الكريم، ولكنه قد يصدق على تلك اللغات المتفرعة عن اللاتينية كالإيطالية والفرنسية والبرتغالية..الخ، التي قد تكون لهجات تطورت واستقلت على اللغة الأم، رغم ما يسود فيما بينها من تشابه في الحروف وبعض صفاتها وهذا ما لا نعنيه في موضوعنا.

النحاة الأوائل واللهجات

اعتنى النحاة الأوائل بالقبائل العربية الموثوق بفصاحتها وطريقة نظمها، وذلك بإلماهم بآثار العرب شعرهم ونثرهم وأيامهم.

فقد تفطن عبد الله بن أبي إسحاق (ت 117 هـ) إلى فكرة الاحتجاج بكلام العرب، وإن قلّ وشذّ إذ كان يحمل ما لم يسمع عن العرب على ما سمع عنهم، فيروى أن يونس بن حبيب سأله عن كلمة "الصّويق" قال: قلت له: هل يقول أحد الصّويق؟ بالصاد يعني السويق، قال: نعم عمر بن تميم تقولها؛ وما تريد إلى هذا؟ عليك بباب في النحو يطرد وينقاس[6].

أي إجراء القياس ما لم يسمع على ما سمع واطرد من كلام العرب، وهو ما صار يعرف لاحقا عند ابن جني ما قيس على العربية فهو من العربية.

أما أبو عمرو بن العلاء سيد الناس وأعلمهم بالعربية والشعر ومذاهب الناس، فقد قال بعض معاصريه: «أخبرني عما وضعت مما سيئته عربية، أيدخل فيها كلام العرب كله؟ فقال: لا، فقال له كيف تصنع فيها فالفتك فيه العرب وهم حجة؟ قال: أعلم على الأكثر، وأسمي ما خالفني لغات[7].

كما رحل يونس بن حبيب إلى البادية وسمع عن العرب كثيرا، مما جعله راويا كبيرا من رواة اللغة والغريب[8].

أما الخليل بن أحمد الفرهيدي (ت 175 هـ) فقد أخذ اللغة عن العرب

المخلص ممن يوثق بفصاحتهم، فقد استقرى كلام العرب ولغتهم من قبائل نجد وبوادي الحجاز وتهامة، كما رحل إلى قبائل تميم وقيس وأسد وطيئ وهذيل وبعض كنانة، ويقال أن الكسائي سأله وقد بهره كثرة ما يحفظ، من أين أخذت علمك هذا؟ فأجابه: من بوادي الحجاز ونجد وتهامة[9].

وبهذا يكون النحاة الأوائل قد حدوا حدود الفصاحة، ومظان انتقاء اللغة العربية وعلومها، ممن كان يعني الخروج عن الرقعة الجغرافية والحدود المكانية، قد يوقع صاحبه في اللحن والخروج عن اطراد اللغة وجريانها.

فهذه حدود الفصاحة في قبائل بعينها حتى يجعل منها مصدرا لبناء النحو استقراء أحكامه وجريانه على مجموعة كلام العرب.

القبائل المحتج بها في نص الفارابي

لعل أقدم نص يُحَدِّدُ فيه مكانية الاحتجاج في وضع القواعد لقبائل بعينها، هو ذلك النص المنسوب إلى الفارابي الذي ورد في كتابه "الألفاظ والحرف" وقد أورده السيوطي في المزهر والاقتراح ما في معناه. يقول الفارابي في "الألفاظ والحروف" : «وأنت تتبين ذلك، حتى تأملت أمر العرب في هذه الأشياء؛ فإن فيهم سكان البراري، وفيهم سكان الأمصار، وأكثر ما تشاغلوا بذلك من سنة تسعين إلى سنة مائتين، وكان الذي تولّى ذلك من بين أمصارهم أهل الكوفة والبصرة من أرض العراق، وتعلموا لغتهم والفصيح منها من سكان البراري منهم دون أهل الحضر، ثم من سكان البراري من كان في أوسط بلادهم، ومن أشدهم توحشا وجفاء، وأبعدهم إذعانا وانقيادا، وهم قيس وتميم وأسد وطئ ثم هذيل، فإن هؤلاء هم معظم من نُقِلَ عنه لسان العرب، والباقون، فلم يؤخذ عنهم شيء، لأنهم كانوا في أطراف بلادهم مخالطين لغيرهم من الأمم، مطبوعين على سرعة انقياد ألسنتهم لألفاظ سائر الأمم المطبقة بهم من الحبشة والهند والفرس والسريانين وأهل الشام وأهل مصر»[10].

أما النص الذي أورده السيوطي، فهو أكثر تحديدا وإبانة لحدود مكانية الاحتجاج وشروط الأخذ عن القبيلة من عدمها، كما تضمن أحكاما لم ترد في النص الذي سبق ذكره، يقول السيوطي: « وقال أبو نصر الفارابي في أول كتابه المسمى بالألفاظ والحروف كانت قريش أجود العرب انتقاء للأفصح من الألفاظ وأسهلها على النطق، وأحسنها مسموعا، وأبينها إبانة عما في النفس، والذين عنهم نقلت اللغة العربية وبهم أقتدي، وعنهم أخذ اللسان العربي من بين قبائل العرب هم: قيس وتميم وأسد، فإن هؤلاء هم الذين عنهم أكثر ما اخذ ومعظمه، وعليهم أتكل في الغريب وفي الإعراب والتصريف، ثم هذيل وبعض كنانة وبعض الطائيين، ولم يؤخذ عن غيرهم من سائر قبائلهم، وبالجملة فإنه لم يؤخذ عن حضري قط، ولا عن سكان البراري ممن كان يسكن أطراف بلادهم المجاورة لسائر الأمم الذين حولهم، فإنه لم يؤخذ لا من لخم ولا من جذام؛ لمجاورتهم أهل مصر، والقبط، ولا من قضاعة وغسان وإياد، لمجاورتهم أهل الشام وأكثرهم نصارى يقرأون في صلاتهم بالعبرانية، ولا من تغلب واليمن، فإنهم كانوا بالجزيرة مجاورين لليونان، ولا من بكر، لمجاورتهم للقبط والفرس ولا من عبد القيس وأزدعمان، لأنهم كانوا بالبحرين مخالطين للهند والفرس، ولا من أهل الطائف، فمخاطتهم تجار اليمن المقيمين عندهم، ولا من حاضرة الحجاز؛ لأن الذين نقلوا اللغة صادفوهم حين أبتدأوا ينقلون لغة العرب قد خالطوا غيرهم من الأمم وفسدت ألسنتهم... والذي نقل اللغة واللسان العرب عن هؤلاء وأثبتها في كتاب وصيّرها علما وصناعة هم أهل الكوفة والبصرة فقط من بين أمصار العرب»[11].

هذان النصان وإن كان لا يعنينا كثيرا التحقق من الأصل منهما، وما يصحب عادة من تساؤلات عن النصوص المحققة، ولكن النصين تضمنا أحكاما وحدودا مكانية للاحتجاج بكلام العرب، يمكن مناقشتها في القضايا التالية:

1 ـ وصف النص الذي نقله السيوطي بأن "لغة قريش" هي الأجود والأنقى

والأفصح، فلا بها عنعنة ولا عجرفية وكسكسة[12].

وعنها أخذت الوفود العربية من حجاجها وغيرهم، لّما كانوا يفدون مكة ويتحاكمون لقريش في دارهم، وكانت قريش على رقة لسانها وفصاحتها، تتخير من لغات الوفود أحسن لغاتهم وأصفى كلامهم، وتجعله في لغتها في صارت أفصح العرب ولغتها هي لغة التفاهم والتواصل بين القبائل العربية.

وذهب بعض العلماء في جعل الفصحى في قريش، إذ نزل القرآن الكريم فحوته بألفاظها وأساليبها ثم اتسعت ألفاظه إلى سائر القبائل تسهيلا وتيسرا يقول السيوطي: «أنزل القرآن، أولا بلغة قريش ومن جاورهم من العرب الفصحاء ثم أبيح للعرب أن يقرؤوه بلغاتهم التي جرت عادتهم باستعمالهم على اختلافهم في الألفاظ والإعراب، و لم يكلف أحد منهم الانتقال عن لغته إلى لغة أخرى للمشقة ولما كان فيهم من الحمية»[13].

وتحدث الزركشي عن لغة القرآن فقال: «المعروف أنه بلغة قريش»[14].

وأورد العسقلاني في رواية عن أبي داود قال: «إن عمر كتب إلى ابن مسعود أن القرآن نزل بلسان قريش، فاقرئ الناس بلغة قريش لا بلغة هذيل، وأما عطف العرب عليه فمن عطف العام على الخاص، لأن قريش من العرب»[15].

وقد أيد هذا الزعم ابن فارس في اختيار لغة قريش الأجود وانتقاء للأفصح وجعلها محل اجماع من علماء العربية بقوله: «أجمع علماؤنا بكلام العرب، والرواة لأشعارهم، والعلماء بلغاتهم وأيامهم ومحالهم أن قريشا أفصح العرب ألسنة وأصفاهم لغة، وذلك أن الله جل ثناؤه اختارهم من جميع العرب واصطفاهم منهم نبي الرحمة محمد ﷺ فجعل قريشا قطان حرمه، وجيران بيته الحرام وولاته، فكانت وفود العرب من حجاجها وغيرها يفدون إلى مكة للحج... فيتخيروا من كلامهم وأشعارهم أحسن لغاتهم وأصفى كلامهم، فاجتمع ما تخيروا من تلك اللغات إلى نحائزهم وسلائقهم، التي طبعوا عليها فصاروا بذلك أفصح العرب»[16].

وقبل أن نخلص من هذه النصوص التي تكاد تعقد الفصاحة في قريش، نورد نصا للدكتور طه حسين يقول فيه: «الواقع أن لدينا نصوصا صحيحة تمثل لغتين مختلفتين كانتا شائعتين في بلاد العرب، أحداهما لغة الجنوب التي أشرنا إليها وأثبتنا بعض نصوصها، والثانية لغة الشمال وأقدم النصوص الصحيحة التي عندنا من هذه اللغة والتي لا تقبل صحتها لا شكا ولا ريبه إنما هو القرآن الكريم، فنحن مضطرون أمام هذا الإجماع من جهة، وأمام قرشية النبي ﷺ من جهة أخرى، وأمام نزول القرآن في قريش من جهة ثالثة، وأمام فهم قريش للفظ القرآني من غير مشقة ولا عنف من جهة رابعة، وأمام اتفاق القرآن في اللغة واللهجة مع ما صح من حديث النبي القرشي، ومن الرواية عن أصحاب القرشيين من جهة خامسة إلى أن نسلم بأن لغة القرآن إنما هي لغة قريش»[17].

هذه النصوص الهائلة والتي تجمع أن الفصاحة في قريش، ولكن على كثرتها وتنوع مصادرها من القديم والحديث، لم تقدم الأدلة الكافية للاطمئنان لأحكامها وأن الفصحى في قريش، بل تحمل هذه النصوص أدلة وقرائنا تقرر عكس ما ذهبوا إليه، فهي تكاد تكون خالصة لقبائل غير قريش، بل إننا لم نسمع عن شاعر جاهلي قرشي فحل، ولا نكاد نظفر من العصر الجاهلي بنص أدبي ذي بال بنسبه الرواة إلى قريش، وفي مقابل هذه الصورة القرشية الخالية من النشاط الأدبي نجد الشعر في قبائل عربية شمالية وجنوبية حجازية ونجدية، بل إننا لنجد الشعر حتى على ألسنة العباديين في العراق، وعلى مسامع الغسانيين في الشام[18]، وحتى نص الفارابي الذي استهل بوصف لغة قريش بالأفصح والأجود، لكنه في تحديده للقبائل التي أخذت عنها اللغة العربية ذكر قيسا وتميما وأسدا ثم هذيلا وبعض كنانة وبعض الطائيين.

وحتى التحضر والمخالطة اللذان جعلهما الفارابي مقياسين للفصاحة

والاحتجاج عند النحاة، لم تسلم منهما لغة قريش، فقد كانت محلا للوفود العربية، ومن هذه الوفود ممن لا يوثق بعربيتها، كما يؤكد أن قريش كانت أهل تحضر، فهي قبلة عرب الجزيرة العربية، بينما اللغة أخذت عن أهل البدو، فإنه لم يؤخذ عن حضري قط، ولا عن سكان البراري ممن كان يسكن أطراف بلادهم المجاورة لسائر الأمم الذين حولهم[19].

وقد كان يتفاخر البصريون على الكوفيين قائلين: «إنما أخذنا اللغة عن حرشة الضباب وأكلة اليرابيع وهؤلاء "يعني الكوفيين" أخذوا اللغة عن أهل السواد أكلة الكواميخ والشواريز»[20]، [21].

2 ـ أما عن كون النبي ﷺ منهم، وهو أفصح العرب فمنهم أخذ اللغة والفصاحة والبيان، فقد أومأ إلى أن الفصاحة في غير قريش لقوله: «أنا أفصح العرب بيد أني من قريش، وأني نشأت في بني سعد بن بكر»[22].

و"بيد" تفيد معنى "غير" في أسلوب شبه استثنائي، وأشار في المقابل إنه أخذ الفصاحة عن بني بكر ـ وكان مسترضعا فيهم ـ وهم الذين قال عنهم أبو عمرو بن العلاء: «أفصح العرب عليا هوازن وسفلى تميم»[23].

3 ـ أما هن قوله تعالى: ﴿إلا بلسان قومه﴾[24]، فإن قومه هنا العرب جميعا لا قريش فقط، وعن ابن عباس قال: «نزل القرآن على سبعة أحرف، أو قال: سبع لغات منها خمس بلغة العجز من هوازن الذين يقال لهم "عليا هوازن" وهي خمس قبائل أو أربع منها: سعد بن بكر وجشم بن بكر ونصر بن معاوية وثقيف»[25].

وقد حددت أحرف القرآن ولغاته "بالسبع" من باب السعة، فالقرآن كان ممثلا للغة العربية النموذجية الموسعة الذائعة في القبائل العربية، وليس بلغة قريش دون غيرها، فقد أحصى الأستاذ الدكتور أحمد علم الدين الجندي عددا استعمالات كل لهجة في القرآن، فقد وردت فيه أربع وستون لهجة بين لهجات الأماكن والقبائل المتعددة[26].

وقد اتسع القرآن الكريم إلى لغات توصف بالشذوذ مثل (إن هذان لساحران) و(أسروا النجوى الذين ظلموا) (وقتل أولادهم شركائهم)..

4_ أما عن التحديد المكاني في الذين نقلت عنهم اللغة من قبائل العرب هم: قيس وتميم وأسد ثم هذيل وبعض كنانة وبعض الطائيين، غير دقيق فقد أخذ سيبويه اللغة بكثرة عن بني تميم واهل الحجاز، ثم أسد، كما ذكر قبائل أخرى ما يفوق مائتين قبيلة وطائفة[27]، وكان يؤمئ لهذه القبائل بقوله وقد سمعناهم يقولون[28]، أو أنه سمع بعض العرب[29]، أو حدثنا من يوثق به أن بعض العرب[30].

بل قد استشهد سيبويه بأبيات لا يعرف لها نسبة، فقد سأله الجرمي عن شواهده، فقال: «السيبويه ألف وخمسون بيتا، سألته عنها فعرف ألفا و لم يعرف الخمسين»[31].

فقد أورد بيتا غير معروف، وهو قول الشاعر[32]:

استغفر الله ذنبا لست محصيه   ربّ العباد إليه الوجه والعمل

وأصله "من ذنب" نصب "ذنبا" على نزع الخافض، وتعدى الفعل إلى نصب المفعولين، وأقام بذلك قاعدة تجيز النصب على نزع الخافض مستندا على بيت لا يعرف له قائل، كما استشهد ببيت محذوف الشطر الثاني، وغير منسوب، وهو قول الشاعر[33]:

مواعيد عرقوب أخاه بيشرب

كما أقام قاعدة نحوية على بيت مجهول القائل واتبعه ببيتين لشاعرين لا ينتميان للقبائل التي حددها الفارابي للاحتجاج، وهو قول الشاعر[34]:

يا سارقَ الليلةِ أهلَ الدار

فجاءت "الليلة" مجرورة بالإضافة وأصلها مفعول به أول ونصب المفعول الثاني "أهل"، وأقام قاعدة مفادها أنه يجوز في الاسم المتعدي فعله إلى مفعولين و لم يكونا منونّا أن يجر الأول وينصب الثاني وليس العكس، وأورد قول الشماخ[35]:

رُبَّ ابْنِ عمٍّ لِسُلَيْمَى مُشْمَعِلّْ   طَبَّاخِ سَاعَاتِ الكَرَى زَادَ الكَسَلَ

وقول الأخطل[36]

وَكَرَّارِ خَلْفِ الْمُجْحَرِينَ جَوَادَهُ   إِذَا لَمْ يُحامِ دُونَ أُنْثَى حَلِيلُهَا

وتبعه الأخفش مخرق تحديد القبائل المشار إليها، واستشهد بشعر لا يعرف له قائل قول الشاعر[37]:

يا عَاذِلَاتِي لا تُرِدِنَ مَلَامتِيّ   إنّ العَواذلَ ليس لي بأمير

وكذا فعل الكوفيون الذين «لو سمعوا بيتا واحدا فيه جواز شيء مخالف للأصول جعلوه أصلا وبوبوا عليه»[38]، وقد أخذوا عن أعراب الحطمة[39] وهم بطن من عبد القيس، وقد احْتُكِمَ إليهم في المسألة الزنبورية[40] المشهورة، التي ناظر فيها الكسائي سبويه، وهم أهل حضر لا يعتد بأقوالهم عند البصريين ولا يحتج به.

هذا التنوع المكاني للاحتجاج، دون أن يقتصر على القبائل المشار إليها وهي قيس وتميم وأسد وكذا بعض الطائيين وبعض كنانة وهذيل، واتسع في ذلك حتى قبائل أيّاد والغساسنة وهم مجاورون للعجم، ولا غرابة في ذلك لأن الأساس الذي ترتكز عليه قضية الاستشهاد والاحتجاج عند النحاة هي "السليقة اللغوية" وانفياذها واطرادها مع المادة اللغوية، فإن تحقق انسجام الشاهد مع ما عليه العرب حتى وإن كان لقبائل لا تتحقق فيها شروط فصاحة الفارابي يعمل به ويكون مصدرا للحكم النحوي، ولا يلتزم بالتحديد المكاني المحصور في قبائل عربية بعينها، .بمعنى أن النحاة اعتمدوا في تعقيد قواعد اللغة العربية على لهجات عدد من القبائل العربية، ثم أضافوا شرطا هاما، وهو شرط الفصاحة وجريان الشاهد اللغوي واطراده على ألسنة العرب، فإذا وجد شاهدا حتى وإن كان خارجا عن التحديد المكاني، ولكنه ينسجم مع اللغة الفصحى التي تجري عليها قواعد اللغة العربية يعمل به ويصح للاحتجاج.

فكانت أمور اللغة أولا تروى بالسماع البحث، ثم يخضع هذا المسموع إلى قانون اللغة المطرد الذي يجري على ألسنة العرب، فما ثبت يعمل به ويحتج به، وما

خالف ذلك وصف بالشذوذ يطرح أو يستشهد به في مثله، وقد عقد السيوطي مقارنة بين عمل اللغوي والنحوي، وعمل المحدث والفقيه بقوله: «اعلم أن اللغوي شأنه أن ينقل ما نطقت به العرب ولا يتعداه، وأما النحوي فشأنه أن يتصرف فيما ينقله اللغوي، ويقيس عليه، أما المحدث والفقيه، فشأن الحدث نقل الحديث برمته، ثم إن الفقيه يتلقاه ويتصرف فيه ويبسط فيه علله، ويقيس عليه الأمثال والأشباه[41].

لكن ما هو مقرر أن كل اللهجات العربية على درجة من الفصاحة لا يطعن في قول لها أو أثر لها، فالسليقة العربية هي الأساس في الاختيارين شواهد اللغوية، وإن كان توجد من الفروق الاختلافات بين هذه اللهجات، ولكن لا يرد لها احتجاج ما دام يجري على ألسنة العربية وقانونها المطرد، ولذلك عقد ابن جني بابا في الخصائص أسماه "باب شجاعة العربية" وقال: «ما قيس على كلام العرب فهو من كلام العرب»[42].

فهذه هي شروط الاحتجاج عند نحاة العربية بالإضافة على شرط الفصاحة والسليقة اللغوية، أضافوا شرطا ثانيا وهو اطرادها وانسجامها مع الغالب من كلام العرب، حتى يبنوا قواعد اللغة وفق منهج يسود الانسجام والاطراد، فإن وجدوا ما يشذ عنه أولوه وقدروه أو طرحوه ووصفوه بالشذوذ.

شروط اللهجة الفصيحة

وقد أجرى النحاة واللغويون شروط للفصاحة وما يعقد الاحتجاج به وإن كان لم يفردوها بشروط صريحة إلا بمجيء ابن جني إذ وضع في ذلك بابا في اختلاف اللغات وهي كلها حجة، وهو يهدف بذلك إلى جواز العمل باللهجات كلها، متى تحققت شروط الفصاحة والسليقة اللغوية، و التي حدها فيما يلي:

1 ـ تقبل اللهجة أو اللهجات إذا كانت على قدر واحد من الاستعمال والقياس ومثل ذلك بـــ"ما" التميمية والحجازية، فهي عند تميم يترك عملها ولا

يقبلها القياس، وتعمل عند الحجازيين ويقبلها القياس، وقد رجح بينها ما قوي قياسها وقيل به، أو ما قررته النصوص الموثوق بصحتها وعرفت بقوة بيانها، كتفضيله للاستعمال القرآني بقوله: «إنك إذا استعملت شيئا من ذلك فالوجه أن تحمله على ما كثر استعماله، وهو اللغة الحجازية، ألا نرى أن القرآن بها نزل»[43].

2 ـ إذا كانت إحدى اللهجتين أكثر استعمالا وأقوى قياسا من الأخرى، فالمختار الأكثر استعمالا الأقوى قياسا، قال: فأما أن تقل إحداهما جدا، وتكثر الأخرى جدا، فإنك تأخذ بأوسعها رواية، وأقواهما قياسا، ألا تراك لا تقول: مررت بك ـ بفتح الباء ـ ولا المال لك ـ بكسر اللام ـ قياسا على قول قضاعة، المال له ـ بكسر اللام ـ ومررت به ـ بفتح الباء ـ ولا تقول: أكثر منكشى قياس على لغة من قال: مررت بكش، وعجبت منكش[44].

3 ـ جواز استعمال اللهجة القليلة الاستعمال، الضعيفة القياس في الشعر والسجع، وهو مقبول عنده عند الاحتجاج إليه وغير منهى عليه، فهو في ذلك جرى على لهجات العرب وسننها، فلوا استعملها إنسان لم يكن مخطئا لكلام العرب، لكنه يكون مخطئا لأجود اللغتين، والناطق على قياس لغة من لغات العرب مصيب غير مخطئ.

والجودة تأتي بكثرة الاستعمال، وقوة القياس، وهذا فيما وضع في عصور الاحتجاج، أما كلام المولدين فلا يحتج به[45].

خاتمـــــة

ومن خلال ما تقدم نتبين أن النحاة وضعوا جملة شروط للأخذ بالشاهد اللغوي وجعله مصدرا يجري عليه القياس، وهي:

- عدم تسرب اللحن إلى ألسنة القبيلة، التي هي مصدر الشاهد النحوي والمادة اللغوية التي يجري عليها القياس.
- أن من القبائل العربية ما كانت الأنموذج في الفصاحة ورقي اللغة فكانت لها الغلبة والكثرة فيما استشهد به النحاة من أشعار، ولكن لم تكن الفصاحة معقودة عليها دون سواها.
- عمل النحاة بمبدإ أن القبائل العربية كلها فصيحة، ما لم تشذ على ما عليه الشائع والكثير من كلام العرب، فمتى كان الشاهد الواحد يجري على مجموع كلام العرب، فهو فصيح يقاس عليه.
- أن النحاة أضافوا لشرط الفصاحة وإجراء القياس موافقة العربية المتمثلة في قواعدها المبنية على الكلية من الكلام العرب، لأن القياس عند النحاة فيه ما يجري على الشائع من كلام العرب، وفيه ما يجري على القواعد النحوية المقررة والمبنية من استقراء كلام العرب.

الهوامش

[1] - تهذيب اللغة 6/ 54-55.

[2]- اللغة، فندريس، ص310.

[3]- سورة يوسف، الآية: 23.

[4]- معاني القرآن للفراء، 40/2.

[5]- القراءات واللهجات، ص5.

[6]- طبقات فحول الشعراء، 15/1.

[7]- طبقات النحويين واللغويين، ص39.

[8]- المدارس النحوية، ص28.

[9]- إنباه الرواة، 258/2.

[10]- كتاب الحروف، ص147.

[11]- الاقتراح، ص44.

[12]- الصاجي، ص56.

[13]- الإتقان، 47/1.

[14]- البرهان، 283/1.

[15]- فتح الباري، 7/9، 8.

[16]- الصاجي، ص52.

[17]- من تاريخ الأدب العربي، 19/1.

[18]- أصول تمام، ص75.

[19]- الاقتراح، ص19.

[20]- الكواميخ: جمع كامخ وهو مخلل يشهي الطعام. مادة "كمخ" لسان العرب، 2828/5.

الشواريز: جمع شيراز هو اللبن الرائب المستخرج ماؤه، "الشرز" القاموس المحيط، 178/2.

[21]- الفهرست، ص86.

[22]- الصاجي، ص61.

[23]- الصاجي، ص61.

[24]- سورة إبراهيم، الآية: 04.

[25]- الصاجي، ص61.

[26]- لهجة القرآن الكريم بين الفصحى ولهجات القبائل، حوليات دار العلوم، 1970/69.

[27]- الكتاب، 195/5.

[28]- الكتاب، 160/1.

[29]- الكتاب، 255/1.

[30]- الكتاب، 364/1، 255/1.

[31]- طبقات النحويين واللغويين، ص75.

[32]- الكتاب، 37/1.

[33]- الكتاب، 272/1.

[34]- الكتاب، 175/1.

[35]- الكتاب، 177/1.

[36]- الكتاب، 177/1.

[37]- معاني القرآن للأخفش، 643/2.

[38]- الفهرست، ص86.

[39]- ويقال لهم حطمه بن محارب، لسان العرب، مادة "حطم"، 917/2.

[40]- طبقات النحويين واللغويين، ص69، 70.

[41]- المزهر، 59/1.

[42]- الخصائص، 11/1.

[43]- الخصائص، 125/1.

[44]- الخصائص، 10/1.

[45]- الخصائص، 12/2.

قائمة المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

- تهذيب اللغة للأزهري، الدار المصرية للتأليف والترجمة، مطابع سجل العرب.
- لسان العرب، لابن منظور، طبعة بولاق، مصر، بيروت1956.
- اللغة تندرس، ترجمة: عبد الحمن الدواخلي، ومحمد القصاص، لجنة البيان العربي، 1950.
- القراءات واللهجات، الأستاذ عبد الوهاب محمود، مطبعة السعادة، مصر.
- معاني القرآن للفراء، طبعة دار الكتب المصرية، 1956.
- مراتب النحويين، أبو الطيب، الحلبي، نهضة مصر، 1954.
- طبقات فحول الشعراء، ابن سلام، تحقيق: الأستاذ: محمود شاكر، دار المعارف، مصر، 1952.
- طبقات النحويين واللغويين، أبو بكر محمد الزبيدي، تحقيق: أبي الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر.
- المدارس النحوية، شوقي ضيف، طبعة الخامسة، دار المعارف، مصر.
- إنباه الرواة على أنباء النحاة، جمال الدين أبي الحسن علي بن يوسف القفطي، تحقيق: أبو الفضل إبراهيم، القاهرة، دار الفكر العربي.
- كتاب الحروف، الفارابي، تحقيق: محسن مهدي، دار المشرق ، طبعة الثانية.
- من تاريخ الأدب العربي، د.طه حسين، دار صادر، بيروت، 1971.
- الصاحبي، أحمد بن فارس، تحقيٌ: د. مصطفى الشويمي، مؤسسة بدران، بيروت، 1964.
- الاقتراح، السيوطي، تحقيق: أحمد محمد قاسم، جرس برس، 1988.
- الفهرست، ابن النديم، أبو يعقوب محمد بن إسحاق، مطبعة الاستقامة، مصر.

- القاموس المحيط، الفيروز آبادي، دار مكتبة التربية، بيروت، لبنان.
- الإتقان في علوم القرآن، السيوطي، الطبعة الأولى، الحلبي، مصر، 1951.
- البرهان في علوم القرآن، الزركشي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، الحلبي، 1958.
- فتح الباري، شرح صحيح البخاري، طبعة بيروت.
- الكتاب سيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، الطبعة الثانية، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، 1982
- المزهر في علوم اللغة، السيوطي، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، طبعة الحلبي.
- الخصائص ابن جني، طبعة دار الكتب المصرية.
- الأصول: دارسة بيستمولوجية للفكر اللغوي عند العرب، تمام حسان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1982.
- معاني القرآن للأخفش، تحقيق: عبد المنعم الأمير محمد أمين الورد، عا لم الكتب، بيروت.

الدوريات

حوليات دار العلوم، 1970/69، لهجة القرآن الكريم بين الفصحى ولهجات القبائل، د.علم الدين الجندي.

معجم "المصباح المنير"

ومكانته في المكتبة اللغوية العربية

أ.عبد السلام غجاتي
قسم اللغة العربية وآدابها
جامعة منتوري / قسنطينة

مؤلف هذا الكتاب هو العلامة أبو العباس أحمد بن علي المُقْري الفيّومي، المتوفّى سنة 770 هـ.

نشأ بمنطقة الفيّوم بمصر، ثم غادرها إلى القاهرة لُمتابعة تحصيله العلمي، وبها اتّصل بعالم عصره ـ نزيل مصر المحروسة ـ الشيخ أثـــير الدين أبي حيان محمد بن يوسف بن حيان الغرناطي، المتوفى بالقاهرة سنة 745 هـ وعنه أخذ العربية، ليتميز بها بعد ذلك، ويصبح أحد أعلامها المشهورين.

ثم رحل إلى حماة بسوريا حيث استقر به المقام، وبها ذاع صيته، وعرفت مكانته العلمية. لذلك لا نستغرب اختياره للإمامة والخطابة بجامع الدهشة، وهو مسجد أنشأه الملك المؤيد عماد الدين إسماعيل بن علي بن محمد الأيوبي (672 - 732 هـ)، بمدينة حماة التي وَلِيَها من سنة 721 إلى سنة 732 هـ . وخلال هذه الفترة، اشتهر الفيومي باسم خطيب الدهشة، لتميّزه العلمي وشهرته الخطابية .

قصة المصباح المنير

لم يكن هدف الفيومي في بداية تأليفه إخراج كتاب مختصر في اللغة، يستفيد منه الدارسون المبتدئون، فما قصة هذا الكتاب إذا ؟

لعل إيراد اسمه كاملا يُنير لنا جوانب من هذه القصة، فقد سمّاه الفيومي "المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي"، فالمعجم في الأصل هو شرح لألفاظ اشتمل عليها ـ كتاب ـ في فقه الشافعية.

فقد ألف حجّة الإسلام الغزالي أبو حامد محمد بن محمد (ت 505 هـ) كتابا في فروع الشافعية سمّاه "الوجيز"، وهو أحد كتبه الثلاثة في فقه الشافعية (الوجيز والوسيط والبسيط)، ثم جاء بعده الرافعي عبد الكريم بن محمد بن عبد الكريم (ت 623 هـ) فشرح كتاب الغزالي "الوجيز" في مصنّف سمّاه : "فتح العزيز في شرح الوجيز" المعروف بــ" الشرح الكبير"، ولمّا اطّلع الفيومي على

هذا الكتاب "فتح العزيز"، وجد أنّ به مادة لغوية تحتاج بدورها إلى شرح، فاستخرج هذه المادة وشرحها وأضاف إليها ما رآه نافعا ومفيدا، حتى صار كتابا مُطوّلا؛ وفي ذلك يقول الفيومي : "فإني كنت جمعت كتابا في غريب شرح الوجيز للإمام الرافعي، وأوسعت فيه من تصاريف الكلمة وأضفت إليه زيادات من لغة غيره ومن الألفاظ المُشتبهات والمُتماثلات ومن إعراب الشواهد وبيان معانيها، وغير ذلك مما تدعو إليه حاجة الأديب الماهر."[1] ولكن بعد تأمل في هذا الصنيع، رأى الفيومي أن يسلك طريق الإيجاز، فاختصر عمله المُطوّل، واختار له الترتيب الهجائي الشائع، وأخرجه في هذا السّفر المركّز، والذي سمّاه " المصباح المنير في غريب الشرح الكبير". يقول الفيومي في ذلك : "قسّمت كل حرف منه باعتبار اللفظ إلى أسماء مُنوّعة إلى مكسور الأول ومضموم الأول ومفتوح الأول، وإلى أفعال بحسب أوزانها، فحاز من الضبط الأصل الوفيّ وحلّ من الإيجاز الفرع العليّ، غير أنه افترقت بالمادة الواحدة أبوابه، فوعرت على السالك شِعابه، وامتدحت بين يدي الشادي رِحابُه، فكان جديرًا بأن تنبهر دون غايته، فجرّ إلى ملل، ينطوي على خلل، فأحببت اختصاره على المنهج المعروف، والسبيل المألوف، ليسهل تناوله بضمّ مُنتشره، ويقصر تطاوله بنظم مُنتثره ... ".[2]

فالمصباح المنير إذا، من المعاجم الموجزة، اهتم فيه المؤلف بالاصطلاحات الفقهية، لأنه هدف من تأليفه شرح ألفاظ "شرح الوجيز "كما سبق ذكره، لذلك صنّفه صاحب "معجم المعاجم" ضمن معاجم المصطلحات.[3]

ولكن من أين استقى الفيومي مادته اللغوية في شرح الألفاظ؟ وردت الإجابة عن ذلك في خاتمة الكتاب، حيث ذكر أنه قد جمع أصله من نحو سبعين كتابا ما بين معاجم وموسوعات وكُتب تفسير ونحو ودواوين شعر. يقول في ذلك : "وهذا ما وقع عليه الاختيار من اختصار المطوّل، وكنت جمعت أصله

من نحو سبعين مُصنّفا ما بين مُطوّل ومُختصَر، فمِن ذلك التهذيب للأزهري... والمُجمل لابن فارس وكتاب مُتخيّر الألفاظ له، وإصلاح المنطق لابن السّكّيت وكتاب الألفاظ وكتاب المذكر والمؤنث وكتاب التوسعة له، وكتاب المقصور والممدود لأبي بكر بن الأنباري وكتاب المذكر والمؤنث له، وكتاب المصادر لأبي زيد سعيد بن أوس الأنصاري وكتاب النوادر له، وأدب الكاتب لابن قتيبة، وديوان الأدب للفارابي، والصحاح للجوهري... ومِن كُتبٍ سوى ذلك... مما تراه في مواضعه..."[4] ؛ فالكتاب إذا مستخلص من أهم مصادر اللغة العربية وآدابها.

وما زاد من قيمته ـ في هذا المجال ـ أن الفيومي ألحق به دراسة موجزة ومركّزة ضمّت ذخيرة علمية لا يستغني عنها الباحثون في علوم اللغة العربية، بها مسائل من النحو والاشتقاق والتصريف والمصادر والجموع والتذكير والتأنيث إلخ...، حيث جاءت القواعد العامة لهذه المسائل مبوّبة ومنظمة في أسلوب ميسّر موضّح في خاتمة الكتاب.

منهج المصباح المنير

قبل تفصيل الحديث في منهجه، ينبغي التذكير بأن الدارس يحتاج "لحل مشكلاته اللغوية في كثير من الأحيان إلى الموجزات التي يخفّ حملها، ويسهل استعمالها، فإن أعجزه الوصول إلى ما يبغي اضطرّ إلى اللجوء إلى الموسوعات ليجد فيها طلبته. ومن الموجزات التي حظيت باهتمام القارئ العربي الموجزات التي اقتبست من كتاب الجوهري، ومن أشهرها مختار الصحاح للرازي (ت بعد سنة 691 هـ)، وقد سار على طريقة الجوهري في تنظيم أبوابه وفصوله وترتيب مواده. وهناك موجز نال الشهرة كذلك، ولكنّه لم يقتبس من الجوهري وحده،

كما لم يَسِر عـــلى طريقته ونهجه، وإنما اتّخذ المنهج الذي بدأه البرمكي، وشهره الزمخشري. وأعني بهذا : كتاب المصباح المنير الذي ألّفه... الفيومي".(5)

إذا شهرة المصباح المنير تعود في جانب منها لكونه معجما موجزا، سهل الاستعمال، لكن هناك جوانب أخرى ساهمت في تسليط الضـــوء عليه، ومنها في هذا السياق انتماؤه لمدرسة معجمية تضع الكلمة تحت حرفها الأول بعد تجريدها، والتي ظهرت بواكيرها في "كتاب الجيم" لأبي عمرو الشيباني (ت 206 هـ)، ثم في معجم "مقاييس اللغة" لأحمد بن فارس (ت 395 هـ)، لتكتمل معالمها على يد الزمخشري (ت 538 هـ) في معجم "أساس البلاغة".(6)

وقد سار الفيومي على نهج الزمخشري في اعتبار الأوائل ثم الثواني ثم الثوالث؛ وقسّم "المصباح المنير" إلى أبواب وفق الحرف الأول من الحروف الأصلية للكلمة، وسمّى كل باب منها كتابا. وجعل عددها تسعة وعشرين بابا، أو حرفا، لأنه عقد بابا خاصا للحرف المُركّب (لا)، ووضعه بين بابي الواو والياء. وينبغي الإشارة في هذا السياق إلى أن الفيومي قد سبقه بعض اللغويين في جعل الحروف الهجائية تسعة وعشرين حرفا، ولكن باعتبار آخر، وهو ضمّ الهمزة التي تحقق، أو تجعل حرف لين، ومن هؤلاء اللغويين ابن دريـــد (ت 321 هـ) في "جمهرة اللغة"، والأزهري (ت 370 هـ) في "تهذيب اللغة".

ويضع الفيومي الكلمة الزائدة على ثلاثة أصول بعد المادة الثلاثية المشتركة معها في الحرف الثالث ـ إن وجدت ـ، فكلمة بَسْمَل وضَعَها بعد كلمة بسم ، والصهريج بعد الصهر، والمهرجان بعد مهر، ولكن إذا لم تشترك الكلمة الزائدة على الأصول الثلاثية مع المادة الثلاثية الأصول في الحرف الثالث لهما، التزم في ترتيبها الحرف الأول فالثاني، ووضعها في أول الفصل، ومن ذلك مثلا المواد الآتية:

(أذربيجان) نجدها في صدر فصل الألف مع الذال، ويأتي بعدها (إذْ)، ونجد كلمة (سجستان) في صدر فعل السين مع الجيم، ويأتي بعدها (سجد)، و(الرستاق) في صدر فصل الراء مع السين، ويأتي بعدها (رسب)، و(الوسواس) يأتي بعدها (الوسط)، و(العسكر) قبل(عسب) إلخ ... .

وقد أشار الفيومي إلى ما ذهب إليه في هذا السياق بقوله : "وأما الأسماء الزائدة على الأصول الثلاثة، فإن وافق ثالثها لام ثلاثي ذكرته في ترجمته نحو البرقع فيذكر في برق، وإن لم يوافق لام ثلاثي فإنما ألتزم في الترتيب الأول والثاني، وأذكر الكلمة في صدر الباب، مثل (اصطبل)".[7]

ودائما في سياق وضع الكلمة الأصلية في مكانها، فقد دأبت معاجم اللغة العربية في ترتيب المواد المعجمية على إعادتها إلى أصولها إن تحوّلت عنها، فإن كانت عين المادة ألفا منقلبة عن واوأو ياء عادت إلى أصلها الواوي أو اليائي في وضعها المعجمي، فكلمة (آب) موضعها فصل الألف والواو والباء، وكلمة (باع) موضعها فصل الباء والياء والعين.

أما الفيومي فقد خالف المعاجم في وضع المواد المهموزة العين، حيث انتهج في ذلك طريقة صرفية، أي اعتمد حركة ما قبل الهمزة، فإن كانت كسرة ألحقها باليائية العين (فكلمة بئر وضعها في فصل الباء والياء)، وكذلك الكلمة المهموزة العين المفتوح ما قبلها (فكلمة رأس وضعها أيضا في فصل الراء والياء). يقول الفيومي في هذا السياق : "وإن وقعت الهمزة عينا وانكسر ما قبلها جعلتها مكان الياء نحو البير والذيب، وإن انضم ماقبلها جعلتها مكان الواو لأنها تسهل إليها نحو البوس. وكذا إن انفتح ما قبلها لأنها تسهل على الألف والألف المجهولة كواو كالفاس والراس، على أنهم قالوا : الهمزة لا صورة لها وإنما تكتب بما تسهل إليه".[8]

أما الذي سار عليه أغلب المعجميين فهو مراعاة الهمزة غير ملتفتين إلى حركة ما قبلها.

مميزات المصباح المنير

ما يلفت انتباه مستعمل هذا الكتاب، هو حرص الفيومي الشديد على ضبط صور المادة بوسائل شتى . ومن سمات هذا الضبط التمثيل بلفظ مشهور للدلالة على وزن كلمة غير مشهورة، كقوله : (الزّنديق مثل قِنديل)، (الزُّنّار .. وزان تُفاح)، (السّماد وِزان سَلام)، (السِّماط وِزان كتاب)، (الثُّغَر وِزَان رُطَب)، (الهُبَع وزان رُطَب)، (الوَلْيُ مثال فَلْسٍ)، (الوِئام مثل الوفاق وَزْنا ومعنى).

وقد يضبط جمع الكلمة كذلك بوزن مشهور كقوله : (إماء وِزان كِتاب... وقد تجمع (أَمَوات) مثال (سَنَوات)، (الإهاب ... والجمع (أُهُبٌ) بضمّتين على القياس مثل كتاب وكُتب)، (البُرْمَةُ : القِدْر من الحجر والجمع (بُرَم) مثل غُرفة وغُرَف)، (الجَنين .. والجمع (أَجنّة مثل دليل وأدِلّة)، (المِشْوَذ... العِمامة والجمع (مَشاوِذ) مثل مِقْوَد ومَقاوِد)، (العَرْش... والجمع (عُروش) مثل فَلْس وفُلوس)، (والنَّكْبَة المُصيبة والجمع (نَكَبات) مثل سَجْدَة وسَجَدات)، (الوِزْر : الإثم ... والجمع (أَوْزار) مثل حِمْل وأَحْمال).

وكثيرا ما ينص الفيومي على نوع الضبط، فيقول : (الأَوان : الحين بفتح الهمزة، وكسرها لغة...)، (البَدَل : بفتحتين و(البِدْل) بالكسر و(البديل) كُلُّها بمعنى ...)، (البُؤْس : بالضم وسكون الهمزة : الضُّرّ)، (الخَلْسَة : بالفتح المَرّة، و(الخُلْسَة) بالضم ما يُخْلَس)، (الصِّوان : بضم الصاد وكسرها ... وهو ما

يُصان فيه الشيء)، (الغِرَّة : بالكسر الغفلة، و(الغُرَّة) بالضم : من الشَّهْر وغيره أوّله)، (المَلبَس بفتح الميم والباء مثل اللباس ...).

وعندما يكون بصدد الأفعال، فإنه يضبطها بالتمثيل بأفعال متداولة مشهورة الضبط، وقد يورد مصادرها كذلك في التمثيل، كقوله : (بَزَغ البَيْطار والحاجِم (بَزْغًا) من باب قتل : شَرَط وأسال الدم)، (بَسَم (بَسْمًا) من باب ضرب : ضحك قليلا من غير صوت)، (حَمَيْتُ المَكانَ (حَمْيًا) من باب رمى و(حِمْيَةً) مَنَعْتُه عنهم)، (خَلَدَ بالمكان (خُلُودًا) من باب قعد : أقام)، (زاح الشيءُ عن موضعه (يَـزُوحُ) (زَوْحًا) من باب قال و(يَزيحُ) (زَيْحًا) من باب سار : تنحّى، وقد يُستعمل مُتعدّيا بنفسه فيُقال (زُحْـتُه) والأكثر أن يتعدّى بالهمزة فيُقال (أَزَحْتُه) (إِزَاحَةً)، (شَمِلَهم الأمرُ شَمَلاً من باب تعِب : عَمّهم، وشَمَلَهم (شُمُولاً) من باب قعد لغة)، (كَرَعَ في الماء (كَرْعًا) من باب نفع و(كُرُوعًا) شَرِبَ بفيه من موضعه...)، (مارَهُم (مَيْرًا) من باب باع : أتاهم (بالمِيرة) بكسر الميم وهي الطعام)، (نَمَى الشيءُ (يَنْمِي) من باب رمى (نماءً) بالفتح والمدّ : كَثُرَ، وفي لغة (يَنْمُو) (نُمُوًّا) من باب قعد)، (وَعَيْتُ الحَديثَ (وَعْيًا) من باب (وَعَدَ) حَفِظْتُهُ وتَدَبَّرْتُهُ).

إن هذه العيّنة من النماذج المتعلقة بالضبط، تبيّن حرص الفيومي على إرشاد الدارس إلى النطق السليم للفظة محل الشرح، والأخذ بيده مع الصيغ المختلفة للمادة واشتقاقاتها حتى يقف على أصلها، ويتعرف على دلالاتها .

و في هذا الصدد، لا يفوتنا أن نعرّج على منهج الفيومي في وضع المواد محل الشرح، وما يلاحظ في إيراد هذه المواد هو عدم التزام الفيومي بصورة واحدة، إذ قد ترد المادة في صورة اسم معرّف بأداة التعريف، كقوله : (الإشْفَى : آلة الإسكاف)، (البُرْنُس : قَلَنْسُوَة طويلة والجمع البَرَانِس)، (البَلَحُ : ثَمَرُ النخل ما دام أخضرَ قريبا إلى الاستدارة ...)، (الخِبُّ بالكسر الخَدَّاع).

وقد ترد المادة في صورة الفعل متصلا بفاعله وبمصدره، وبمفعوله المباشر أو غير المباشر (بواسطة حرف الجر)، كقوله : (أَزِفَ الرّحيلُ (أَزَفًا) من باب تعب و(أُزُوفًا) دنا وقرُب، و"أَزِفَت الآزِفَةُ" دنَت القيامة)، (بَرْعَمَ النبتُ (بَرْعَمَةً) استدارت رؤوسُه وكثُرَ ورقُهُ)، (تاحَ الشيءُ (تَيْحًا) من باب سار : سَهُلَ وتَيَسّرَ، و(أتاحه) الله تعالى (إتاحَةً) يَسّرَهُ)، (راغ الثعلب (رَوْغًا) من باب قال و(رَوَغَانًا)، ذهب يمنة ويسرة في سرعة خديعة فهو لا يستقرّ في جهة...)، (عَبَّ الرّجُلُ الماءَ (عَبًّا) من باب قتل شَرِبَه من غير تنفّس)، (عَصَمَه الله من المكروه (يَعْصِمُهُ) من باب ضرب : حَفِظَهُ ووَقَاه)، (فَطَرَ الله الخَلْقَ (فَطْرًا) من باب قتل خَلَقَهم، والاسم الفِطرَة بالكسر..)، (قاف الرَّجُل الأثَرَ (قَوْفًا) من باب قال : تَبِعَهُ و(اقْتافَه) كذلك فهو قائِف...)، (لَحِقْتُهُ ولَحِقْتُ به (أَلْحَقُ) من باب تَعِب (لَحَاقًا) بالفتح أدرَكْتُه...)، (نصَحْتُ لزَيْد (أَنْصَحُ) (نُصْحًا) و(نَصِيحَة) : هذه اللغة الفصيحة وعليها قوله تعالى : "إن أَرَدْتُ أن أَنْصَحَ لكم"، وفي لغة يتعدى بنفسه فيُقال : (نَصَحْتُه) : وهو الإخلاص والصدق والمشورة والعمل، والفاعل : (ناصحٌ ...)، وقد ترد المادة في صورة المصدر كقوله : (الظنّ : مصدر من باب قَتَل وهو خلاف اليقين ..)، و(العَنَت: الخطأ وهو مصدر من باب تَعِب)، و(القَذَر، الوسخ وهو مصدر "قَذِرَ" الشيء فهو "قَذِرٌ" من باب تَعِب، إذا لم يكن نظيفا)، و(القُنُوت مصدر من باب قَعَد : الدُّعاء ويُطلق على القيام في الصّلاة ...)، و(... (الجَهْدُ) بالفتح لا غير النهاية والغاية، وهو مصدر من (جَهَدَ) في الأمر (جَهْدًا) من باب نَفَع، إذا طلب حتى يبلغ غايته في الطلب)، و(الهَمْسُ : الصَّوْتُ الخَفِيّ وهو مصدر (هَمَسْتُ) الكَلامَ، من باب ضرب : إذا أخفيته ...).

وإذا كان الأصل في العمل المعجمي هو وضع المادة أولا في صيغة الإفراد ثم إعطاء جمعها، فإن الفيومي في بعض المواضع قد أورد المادة في صورة الجمع

ثم أعطى بعد ذلك صيغتها الإفرادية، ومن ذلك قوله : (الأَثْلُ : شَجَر عظيم لا ثَمَر له، الواحدة (أَثْلَةٌ) ...)، و(الإجّاص: مشدّد، معروف، الواحدة (إجَّاصة...) و(الحَشَف : أرْدَأ التّمر ... الواحِدَة (حَشَفَةٌ)...)، و(الذُّباب : جمعه في الكثرة (ذِبّانٌ) ... وفي القِلّة (أَذِبَةٌ) الواحدة : (ذُبَابَة) ، و(السُوسُ : الدُّود الذي يأكل الحَبَّ والخشَبَ، الواحدةُ (سُوسَةٌ)، و(شَوْكُ الشَّجَرَة مَعروفٌ، الواحدة (شَوْكَةٌ)، و(العِيس : إبِلٌ بِيضٌ في بَيَاضها ظُلْمَةٌ خَفِيَّةٌ، الواحِدَة (عَيْسَاءُ)، و(الهَمَجُ : ذُبابٌ صغير كالبعوض يقع على وُجوهِ الدَّوابِّ، الواحدة (هَمَجَةٌ)... ويُقال للرَّعَاع (هَمَجٌ) على التشبيه)، و(اليَمَامُ : قال الأصمعي هو الحَمَام الوحشي، الواحدة (يَمَامَةٌ)...).

ومن الطبيعي أن يتتبع الفيومي صيغ المادة المختلفة، ولو بصورة موجزة، فقد أورد من مشتقاتها ما رآه مستعملا أو يحقق الغرض، فأشار إلى ذلك بقوله: "واقتصرت من تلك الزيادات على ما هو الأهم ولا يكاد يُستغنى عنه"(9)، ويمكن في هذا السياق إيراد المثل الآتي : (عَمَدْتُ للشيء (عَمْدًا) من باب ضَرَب و(عَمَدْتُ) إليه قَصَدْتُ و(تَعَمَّدْتُهُ) قَصَدْتُ إليه أيضا... قال فعلتُ ذلك (عَمْدًا) على عَيْنٍ و(عَمْدَ عَيْنٍ) أي بِجِدٍّ ويقين ... وعَمَدْتُ الحائط (عَمْدًا) دَعَمْتُهُ و(أَعْمَدْتُهُ) بالألف لغة و(العِمَادُ) ما يُسْنَدُ به، والجمع (عَمَدٌ) بفتحتين، و(اعتَمَدْتُ) على الكتاب ... و(العُمْدَةُ) مثلُ (العِماد) وأنت (عُمْدَتُنَا) في الشدائد أي مُعْتَمَدُنا...).(10)

غير أن الإيجاز في شرح صيغ المادة المختلفة يختل عنده في بعض المواضع، والمتمثلة أساسا في المواد التي لها علاقة بأحكام الشريعة الإسلامية، أو بمسائل اللغة بشكل عام؛ فيعمد الفيومي إلى تمكين القارئ من الاطلاع على كثير من المعاني الشرعية والمصطلحات الفقهية، وكذا تنويره ببعض الأحكام التي قد تفيده في دينه ودنياه .

ولا غرابة في تسليط الضوء على هذه المسائل في هذا المعجم، لأن هدف صاحبه كان في الأساس شرح غريب "الشرح الكبير" للرافعي، وهو كما سبق ذكره في فقه الشافعية؛ "وبهذا اشتمل معجمه المختصر على كثير من الاستطرادات والتفصيلات التي تعني الفقيه والنحوي أو الدارس المتخصص عموما أكثر مما تعني الطالب العادي، فضلا عن الناشئ المبتدئ ؛ وتجعل من الكتاب أقرب في حقيقته إلى المعاجم الخاصة منه إلى المعاجم اللغوية العامة"(11).

والأمثلة على هذه القضايا كثيرة ومتعددة بحيث قد لا تخلو منها صفحة من صفحات المعجم. ومن ذلك مثلا : "الخَصْرُ : من الإنسان وَسَطُهُ وهو المُسْتَدِقُّ فوق الوَرِكَيْنِ والجَمْعُ (خُصُورٌ) مِثلَ فَلْسٍ وفُلُوسٍ. و(الاختصارُ) و(التَّخَصُّرُ) في الصلاة : وضع اليد على الخَصْرِ. و(اختَصَرْتُ) الطريقَ، سَلَكْتُ المأخذ الأقرب، ومن هذا (اختِصَارُ) الكلامِ وحقيقتُه الاقتصارعلى تقليل اللفظ دون المعنى، ونُهِيَ عن (اختِصَارِ) السَّجْدَةِ، قال الأزهري يَحتَمِلُ وَجْهَيْنِ أَحَدُهُمَا أَنْ يَختَصِرَ الآية التي فيها السُّجُودُ فَيَسْجُد بها، والثاني أن يقرأ السورة فإذا انتهى إلى السجدة جاوزها و لم يسجد لها ...".(12) وهناك أمثلة يطول فيها الشرح حيث يتناولها الفيومي من شتى الجوانب اللغوية والشرعية، ويناقشها إلى الحد الذي يزيل إبهامها ويعطي الرأي الفاصل والأنسب في دلالتها.

كما يحفل هذا الكتاب بمسائل كثيرة في اللغة والنحو، يساهم الفيومي بمناقشتها، وإيراد أقوال العلماء فيها، بتسليط الضوء الكافي في شرح الدلالات، وإزالة الغموض على كثير من المشكلات. وقد لا تخلو مادة في "المصباح المنير" من التعرض لقضايا صوتية أو صرفية أو نحوية، ومراجعة سريعة لأي منها، كافية لتوضيح الجهود التي بذلها الفيومي في هذه الجوانب وبالتالي إعطاء مكانة متميزة لكتابه.

وبما أن هذا الكتاب يعد ـ مقارنة بأغلب المعاجم العربية ـ من الأعمال الموجزة، فإنني سأحاول أن أركّز على الجانب الدلالي في الشرح والتفسير، وما امتاز به في إفادة القارئ بالتعرّض للمادة اللغوية من جوانب متعددة ولكن كذلك بدقة وإيجاز، وهي طريقة لا تبعث الملل أثناء المطالعة في هذا المعجم بقدر ما تشدّ القارئ إلى ذلك الحشد الموجز والمركّز من المعلومات، المدعَّمة بطائفة من النصوص والاستشهادات.

وفي هـــذا المجال أشير في البداية إلى وسائل تفسيره للمعنى، حيث يستعين ـ كأغلبية المعاجم ـ باللفظ المرادف لإيضاح المعنى، يقول مثلا : (بَغَتَهُ: (بَغْتاً)... فاجأه، وجاء (بَغْتَةً) أي فجأة ...)[13]، (البَهَاء : الحُسْن والجَمَال...)[14]، (البال : القلب، وخطر (بِبَالي) أي بقلبي ...)، (الحَتْف : الهلاك)[15]، (قلَعْتُه : نزَعْتُه)[16]، (الُمدية :الشَّفْرَة)[17] ؛ أو يوظف العبارة في شرح المعنى، كقوله مثلا: (الإشفى آلة الإسْكاف)[18]، (البَقْلُ : كلّ نبات اخضرّت به الأرض)[19]، (التَّلْعَة : مجرى الماء من أعلى الوادي ...)[20]، (العَفَر : وجه الأرض ويطلق على التراب ...)[21]، (قَطَطْت القلم : قطعت رأسه ...)[22] . وقد اكتفى الفيومي في بعض المواضع بكلمـــة (معروف) في شرح بعض الكلمات، لشيوعها على ألسنة العامة والخاصة من الناس، لذلك نجده يقول مثلا : (الإكاف : للحمار معروف)، (الببّغاء : طائر معروف)، (لعُطاس: معروف)، (الهراوة : معروفة)، (الياسمين : مشموم معروف). ويستعين الفيومي كذلك باللفظ المخالـــف (وأحيانا يسميه الضد أو النقيض) في أثناء شرحه لكثير من الألفاظ، يقول مثلا: (الحَرَكة خلاف السّكون)، (الذكورة خلاف الأنوثة)، (السماجة نقيض الملاحة)، (رَفَع خِلاف خَفَض)، (حَقَن خلاف هَدر)، (الرُّشد خلاف الغيّ)، (الظن خلاف اليقين)، (شَقِي ضد سَعِد)، (اليد الشمال خلاف اليمين)، (العدل خلاف الجور)، (العبد خلاف الحُرّ).

ويتتبع الفيومي معاني الألفاظ، فيشير إلى ما يحمله اللفظ الواحد من دلالات فمن ذلك قوله مثلا : (فرِح : (فرَحًا) فهو(فرِح) و(فَرْحان)، ويُستَعمَل في معانٍ أحَدُها، الأشر والبَطَر وعليه قوله تعالى : "إن الله لا يُحب الفَرحين" (القصص/76)، والثاني : الرِّضا وعليه قوله تعالى : "كُلّ حِزب بما لديهم فرحون" (المؤمنون/54 واللفظ في الروم/32)، والثالث :السُّرُور وعليه قـــولــه تعالى : "فرِحين بما آتاهم الله من فضله" (آل عمران))[23].

وقد كان تناوله لمعاني اللفظ الواحد ـ إن وجد ـ بارزا في الكتاب، إلا أنه ينبغي الإشارة هنا، أن تعرّضه لظاهرة الأضداد في ألفاظ اللغة كان قليلا، وقد يعود ذلك لقلة الألفاظ المتضادة في حد ذاتها؛ لذلك كانت الأمثلة ـ في هذا المعجم ـ قليلة، منها قوله مثلا : (والبَيْن : بالفتح من الأضداد يُطلق على الوَصْل وعلى الفُرْقة ...)[24]، (الجَوْن يُطْلق بالاشتراك على الأبيض والأسود ...)[25].

إضافة لما ذكر سابقا، من تعدد وسائل التفسير، يغوص الفيومي في الأصل الدلالي لكثير من الألفاظ، فقد يتعرض إلى ناحية بنائها، ويشير إلى الأصل الذي تركبت منه، يقول مثلا : (بَسْمَلَ : بَسْمَلة إذا قال أو كتب بسم الله، وأنشد الأزهري :

لقد بَسْمَلَتْ هِنْدٌ غَدَاةَ لَقِيتها Δ فيَا حبَّذا ذاكَ الدَّلالُ المُبَسْمِلُ

ومثله حَمْدَل وهلَّل وحسْبَل وحيْعَل وسَبْحَل وحَوْلَق وحوْقَلَ إذا قال (الحَمْدُ لله)، و(لا إله إلاّ الله)، و(حسبنا الله)، و(حيّ على الصّلاة)، و(سبحان الله)، و(لا حول ولا قوة إلا بالله) ...).

وقد يعود إلى الأصل الدلالي، وكيف أُطلق اللفظ على المعنى في بداية الوضع اللغوي، فيقول مثلا : (وقولهم أحْرَزَ (قَــصَبَ) السّبْق أصلُه أنّهم كانوا ينصبُون في حَلْبَة السِّباق قَصَبَةً فمَن سبَقَ واقتلعها وأخذها ليُعلَمَ أنّه السابق من

غير نزاع ثم كَثُرَ حتى أُطْلِق على المُبَرِّز والمُشَمِّر)[26]؛ ويقول في موضع آخر : (المِنْحَة : بالكسر في الأصل الشاة أو الناقة يُعطيها صاحِبُها رجُلاً يَشْرَب لَبَنَها ثم يردّها إذا انقطع اللبن، ثم كثُر استعماله حتى أُطلِق على كلّ عَطاء)[27]؛

وبعد إيراد معاني لفظة (الأهل) يضيف قائلا : (وقولُهم: (أهْلا وسهْلا ومرْحَبًا) معناه أتيت قومًا أهْلاً وموضِعًا سهْلا واسعا فابسُط نفسَك واستأنِس ولا تستوحش)[28] .

هذا هو منهج الفيومي ـ ذكر الأصل الدلالي ـ في مواضع لا يمكن حصرها، فهو يشير مثلا إلى أصل تسمية الشهور العربية : (رمضان، شوال، ذو القعدة، ذو الحجة...)[29]، أو يعطي الأصل الدلالي لعبارة (جاء في عقِبِه)[30]، إلخ ... .

وفي السياق ذاته، عمد الفيومي إلى شرح الأصل الدلالي لكثير من أسماء الأعلام العربية، ويمكن الإشارة هنا إلى بعض الأمثلة، وهي كثيرة جدا في معجمه، يقول مثلا : (الأوْسُ : الذئب وسُمِّيَ به وبمُصَغّره أيضا)[31]، و(عُكاشة : اسم رَجُل من الصّحابة ....، وفي التهذيب العُكّاشة بالتثقيل وبالتخفيف العنكبوت وبها سُمّي الرّجُل)[32]، (الحَنَفُ :الاعوجاج في الرِّجْل... فالرَّجُل أحْنَف وبه سُمّي)، و(أُسَامة : عَلَم جنس على الأسد ... وبه سُمّي الرّجُل)[33]، و(دَرَمَ : (دَرْمًا) ... مشى مَشْيًا مُتقارِب الخُطا فهو (دارِم) وبه سُمِّيَ (دارِم) أبو قبيلة من تميم والنسبة (دارمي)[34]، و(الليث : الأسد وبه سُمِّيَ الرَّجُل)[35]، و(وَأَلَ : إلى الله (يَئِلُ) ... الْتَجَأَ وباسم الفاعل سُمِّيَ ومنه (وائِلُ بن حُجْر) وهو صحابي و(سَحْبَان وائل ...)[36].

وتبرز عناية الفيومي أكثر بالتدقيق في المعاني والإشارة إلى الأصل الدلالي لكثير من المواد اللغوية، في تعرّضه أيضا إلى الفروق الدلالية بين الألفاظ المتقاربة في المعنى، ومن الأمثلة على ذلك قوله مثلا : (... وفرّقوا بين الخائن

والسارق والغاصب بأن (الخائن) هو الذي خان ما جُعِل عليه أمينا، والسارق من أخذ خُفْيَةً من مَوْضِعٍ كان ممنوعا من الوصول إليه، وربما قيل كل سارق خائنٌ دون عكس، والغاصب من أخذ جهارا معتمدا على قوته)[37]، وعلى هذه الشاكلة، ذكر الفرق بين مسكين وفقير[38]، وبين كُدْس وعُرْمَة[39]، وبين الظل والفيء[40]... الخ.

وهي إشارات لغوية دقيقة مدعمة بآراء العلماء، حشدها الفيومي في معجمه مستدلا ببعضها، ومستقلا برأيه في بعضها الآخر، ليضع بين أيدينا مصباحه وقد سلّط به الضوء على الغامض من الدلالات. ويحفل المعجم من ناحية أخرى بطائفة كبيرة من أسماء النبات والحيوان ولكن بشكل موجز ودقيق، مع التعرّض لضبطها، وبما يطرأ على صِيَغــها من تذكير وتأنيث، أو إفراد وتثنية وجمع، أو الإشارة إلى أصلها العربي أو أنها معرّبة، إلى غير ذلك من المسائل المختلفة مع التدعيم بالشواهد اللازمة، كما فعل مع بقية المواد اللغوية.

ومما تجدر الإشارة إليه في هذا المجال، تعرّض الفيومي إلى الألفاظ التي انحدرت إلى العربية من لغات مجاورة، وأصبحت متداولة في المكتوب والمنطوق، وبين العامة والخاصة، وإن كان أغلبها ـ حسب ما ورد في "المصباح المنير" ـ فارسي مُعرّب، يقول الفيومي مثلا : (الأستاذ: كلمة أعجمية ومعناها الماهر بالشيء، وإنما قيل أعجمية لأن السّين والذال المعجمة لا يجتمعان في كلمة عربية...)[41]، و(الإستبرق: غليظ الديباج : فارسي مُعرّب)[42]، و(الباذنجان : من الخضراوات بكسر الذال وبعض العرب يفتحها فارسي مُعرّب)[43]، و(الصّندلة : كلمة أعجمية، وهي شبه الخُفّ)[44] و(الإجّاص : مشدّد، معروف، الواحدة (إجاصة) وهو مُعرّب لأن الجيم والصاد لا يجتمعان في كلمة عربية)[45]، و(النّرْد : لعبة معروفة وهو معرّب) ؛ والألفاظ المُعرّبة كثيرة في هذا

المعجم، و لم يعدّها الفيومي كذلك استنادا إلى رأي العلماء فقط، بل يتضح في كثير من المواضع أنه على دراية ببناء اللفظ العربي الأصيل، وبإمكانه التمييز بينه وبين اللفظ الدخيل، لذلك وجدناه يشير إلى بعض العلامات التي يُعرف بها اللفظ المُعَرَّب، كاجتماع السين والذال، أو الجيم والقاف، أوالتاء والطاء، أو الجيم والصاد، إلى غيرها من العلامات التي عالجها علماء اللغة في باب المُعَرَّب.(46)

بقي أن أشير إلى عامل مهم، ساهم في تدعيم شروح الفيومي للمواد اللغوية المختلفة، ألا وهو الشواهد التي أوردها في سياق الشرح والتفسير، وبقدر ما كان المعجم "موجزا" كانت الشواهد مركزة ومختصرة، ويأتي على رأسها الاستشهاد بالقرآن الكريم وبالحديث النبوي الشريف، وبعيون كلام العرب : من شعر ونثر.

إن استقاء الشواهد من معين العربية الصافي، ودعمه باجتهادات علماء اللغة، الذين أخذ عن نحو سبعين من مؤلفاهم ـ كما أشرت في بداية هذا المقالـ، قد أثمر في النهاية معجما شق طريقه بثبات مع بقية المعاجم اللغوية الأخرى ـ وإن كان موجزا وليس عملا موسوعيا ـ، ولكنه مع ذلك أفاد معاصريه، ولا يزال يقدم خدماته للباحثين والدارسين.

غير أنه يجب التنبيه إلى أن "المصباح المنير" من مؤلفات القرن الثامن الهجري، وإذا كانت فائدته معلومة في جوانب اللغة المختلفة، كما سبق التفصيل في هذا المقال، فإنه يفتقر طبعا إلى الألفاظ الحديثة وكذا ألفاظ العلم والحضارة، التي ظهرت بعد عصر الفيومي إلى اليوم.

لذلك ومن أجل الاطّلاع على هذا النوع من الألفاظ، ينبغي الاستعانة بأعمال معجمية حديثة، يأتي على رأسها مثلا "المعجم الوسيط" لمجمع اللغة

العربية بالقاهرة، أو حتى "المعجم الوجيز" للمجمع نفسه، وقد نعود إلى هذين العملين أو أحدهما في مقال لاحق بحول الله.

طبعات "المصباح المنير"

يبدو أن أقدم طبعة لهذا المعجم تعود إلى سنة 1854 م وذلك عن المطبعة الأميرية بالقاهرة[47]، ثم توالت الطبعات المختلفة بعد ذلك، منها تلك التي صدرت بالقاهرة بتصحيح مصطفى السقا، عن شركة مكتبة ومطبعة البابي الحلبي سنة 1950 م في جزأين، ثم صدرت مرة أخرى سنة 1956 م[48]، كما صدرت طبعات أخرى في بيروت وطهران، ولكن تبقى أهمّها طبعة دار المعارف بالقاهرة سنة 1977 م، بتحقيق عبد العظيم الشناوي، في مجلد واحد.

إن تعدّد طبعات هذا المعجم، خلال القرنين الماضيين (19 - 20 م) كما ورد أعلاه، تبيّن مدى أهمّيته وكثرة تداوله بين الباحثين والدارسين، وهو ما بوّأه ـ حديثا ـ مكانة متميّزة ضمن بقية المعاجم اللغوية التي عرفتها المكتبة العربية.

الهوامش

1- المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، تحقيق عبد العظيم الشناوي. دار المعارف، القاهرة، 1977، المقدمة : ص م.

2- المصدر نفسه: الصفحة نفسها .

3- معجم المعاجم، أحمد الشرقاوي إقبال. دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان. ط 2، 1993 : ص 45، 46. وكذلك صُنّف ضمن المعجمات المتخصّصة في موضوع (الفقه)، ينظر في ذلك : معجم المعجمات العربية، وجدي رزق غالي، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان . ط 1، 1993 : ص 188، 189 .

4- المصباح المنير للفيومي: ص 711، 712 .

5- المعاجم العربية، دراسة تحليلية، عبد السميع محمد أحمد، دار الفكر العربي، (د . ت) : ص 129.

6- ينسب أغلب العلماء هذه المدرسة ـ التي تضع الكلمة وفق أوائل الحروف حسب التهجي الشائع المعروف ـ إلى أبي المعالي محمد بن تميم البرمكي اللغوي (ت 411 هـ) .ينظر في ذلك مثلا :

- مصادر اللغة في المكتبة العربية، عبد اللطيف الصوفي. دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة ، الجزائر، (د . ت) : ص 125 - 126.

- المعاجم العربية، دراسة تحليلية، عبد السميع محمد أحمد. دار الفكر العربي، (د . ت) : ص 129.

- مقدمة الصحاح، أحمد عبد الغفور عطار. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان. ط 3، 1404 هـ - 1984 م : ص 89 .

7- المصباح المنير، المقدمة : ص ن.

8- المصدر نفسه، المقدمة : ص م.

9- م . ن، المقدمة : ص ن.

10- م . ن : ص 428، 429 .

11- المعاجم اللغوية العربية، أحمد محمد المعتوق . المجمع الثقافي، أبو ظبي، الإمارات العربية المتحدة، 1420 هـ - 1999 م : ص 145 .

12- المصباح المنير : ص 170 .

13- وينظر : المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة . ط 2، دار الفكر، (د . ت) : 64/1.

14- المرجع نفسه : 75/1.

15- م.ن : 154/1.

16- م.ن : 755/2.

17- م.ن : م.ن : 859/2.

18- م.ن : 19/1.

19- م.ن : 66/1.

20- م.ن : 86/1.

21- م.ن : 610/2.

22- م.ن : 744/2.

23- المصباح المنير : ص 466.

24- وينظر : المزهر في علوم اللغة وأنواعها، لجلال الدين السيوطي. شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته وعلّق حواشيه : محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. دار الجيل، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت) : 392/1.

25- المرجع نفسه : 387/1، 390؛ وينظر : فقه اللغة وأسرار العربية لأبي منصور الثعالبي. شرحه وقدّم له ووضع فهارسه ياسين الأيوبي. المكتبة العصرية، صيدا، بيروت. 1422 هـ - 2002 م : ص 348.

26- المصباح المنير : ص 504.

27- المصدر نفسه : ص 580، وينظر : فقه اللغة للثعالبي : ص 345.

28- المصدر نفسه : ص 28، وينظر : أدب الكاتب لابن قتيبة. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل، مطبعة السعادة بمصر. ط 4، 1382 هـ – 1963 م : ص 42.

29- المصدر نفسه : ص 107، 108.

30- م.ن : ص 419.

31- ينظر : أدب الكاتب : ص 57، وينظر : الاشتقاق لابن دريد. تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون. منشورات مكتبة المثنى، بغداد، العراق؛ دار المسيرة، بيروت، لبنان. ط2، 1399 هـ، 1979 م : ص 133؛ وينظر : الوافي في الأسماء العربية ومعانيها، بسام محمد عليق. دار الحمراء للطباعة والنشر والتوثيق والتوزيع، بيروت، لبنان . ط1، 2001 م : ص 44.

32- الوافي في الأسماء العربية : ص 222.

33- أدب الكاتب : ص 58؛ وينظر : الوافي في الأسماء العربية : ص 34.

34- أدب الكاتب : ص 63، الاشتقاق : ص 106، الوافي في الأسماء العربية : ص 113.

35- الوافي في الأسماء العربية : ص 284.

36- المرجع نفسه : ص 347.

37- المصباح المنير : ص 184، وينظر : أدب الكاتب : ص 30.

38- المصدر نفسه : ص 283، وينظر : أدب الكاتب : ص 29، 30؛ الفروق في اللغة، لأبي هلال العسكري. منشورات دار الآفاق الجديدة، بيروت. ط4، 1400 هـ – 1980 م : ص 170؛ فقه اللغة للثعالبي : ص 104، 105.

39- المصدر نفسه : ص 527.

40- م.ن : ص 385، وينظر : أدب الكاتب : ص 23، 24، الفروق في اللغة: ص 304.

41- ينظر : المعجم الوسيط : 17/1.

42- ينظر : المزهر : 280/1، المعجم الوسيط : 17/1.

43- المزهر : 284/1، المعجم الوسيط : 36/1.

44- المزهر : 276/1، المعجم الوسيط : 525/1.

45- المزهر : 271/1، المعجم الوسيط : 17/1/1.

46- ينظر في ذلك مثلا : المزهر 268/1 – 294.

47- ينظر : معجم المعجميات العربية، وجدي رزق غالي : ص 188.

48- المرجع نفسه : ص 189.

المصادر والمراجع

1 – القرآن الكريم، رواية ورش عن نافع. مجمع خادم الحرمين الشريفين الملك فهد لطباعة المصحف الشريف، المدينة المنورة، 1412 هـ.

أ/ المصدر

2 – المصباح المنير في غريب الشرح الكبير للرافعي، لأحمد بن محمد بن علي المُقْري الفيومي. تحقيق عبد العظيم الشناوي. دار المعارف، القاهرة، 1977 م.

ب/ المراجع

3 – أدب الكاتب لابن قتيبة. تحقيق محمد محي الدين عبد الحميد. دار الجيل، مطبعة السعادة بمصر. ط4، 1382 هـ – 1963 م.

4 – الاشتقاق لابن دريد. تحقيق وشرح عبد السلام محمد هارون. منشورات مكتبة المثنى، بغداد، العراق؛ دار المسيرة، بيروت، لبنان. ط2، 1399هـ، 1979م.

5 – الفروق في اللغة، لأبي هلال العسكري. منشورات دار الآفاق الجديدة ن بيروت. ط4، 1400 هـ – 1980 م.

6 – فقه اللغة وأسرار العربية لأبي منصور الثعالبي. شرحه وقدم له ووضع فهارسه ياسين الأيوبي. المكتبة العصرية، صيدا، بيروت. 1422 هـ – 2002 م.

7 – المزهر في علوم اللغة وأنواعها، لجلال الدين السيوطي. شرحه وضبطه وصححه وعنون موضوعاته وعلق حواشيه : محمد أحمد جاد المولى وعلي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم. دار الجيل، بيروت، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، (د.ت) .

8 - مصادر اللغة في المكتبة العربية، عبد اللطيف الصوفي. دار الهدى للطباعة والنشر والتوزيع، عين مليلة، الجزائر (د.ت) .

9 - المعاجم العربية، دراسة تحليلية، عبد السميع محمد أحمد. دار الفكر العربي، (د.ت).

10 - المعاجم اللغوية العربية، أحمد محمد المعتوق. المجمع الثقافي، أبوظبي، الإمارات العربية المتحدة، 1420هـ - 1999 م.

11 - معجم المعاجم، أحمد الشرقاوي إقبال. دار الغرب الإسلامي، بيروت، لبنان. ط2، 1993 م.

12 - معجم المعجمات العربية، وجدي رزق غالي. مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، لبنان. ط1، 1993 م.

13 - المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية بالقاهرة. ط 2، دار الفكر، (د.ت).

14 - مقدمة الصحاح، أحمد عبد الغفور عطار. دار العلم للملايين، بيروت، لبنان . ط 3، 1404 هـ - 1984 م.

15 - الوافي في الأسماء العربية ومعانيها، بسام محمد عليق. دار الحمراء للطباعة والنشر والتوثيق والتوزيع، بيروت، لبنان. ط 1، 2001 م.

الفهرس

تم الطبع بمطبعة جامعة منتوري
قسنطينة / الجزائر



مجلة علمية متخصصة و محكمة

تصدر عن قسم اللغة العربية و آدابها

العدد 09 السنة 1429 هـ 2008م